رياض فاخوري

ليستيقظ الأساتذة !

(دراسات في النقد)

دار الطليعة - بيروت

ليستيقظ الأساتذة!

(دراسات في النقد)

ص.ب ١١١٨١٣
بيروت ـ لبنان

الطبعة الاولى
شباط (فبراير) ١٩٧٨

رياض فاخوري

ليَستيقظ الأساتذة!

(دِراسَاتٌ في النقْدِ)

دارُ الطّليعة للطّباعة والنشر
بيروت

كتابات

الكتابة النثرية عمل انتحاري . والشعر موقف حلمي لايقاف هذا الانتحار .

منذ سقراط والفلاسفة يجرعون سم المعرفة ، فيما الشعراء ، يسألون عن القصيدة لايقاف الزمن .

وحده الناقد ضائع منذ الآمدي ، في لعبة المعايير والموازين ، يظلم المتنبي لنصرة ابن الرومي ، ويحكم على ابي نواس لصالح ندمائه وقيانه .

انه هناك وههنا ، فارس اخير في حلبة صراع ، يحكم فيها على المتبارين ، دون ان يساوي نفسه بهم . مظلوم وظالم . صياد حسنٍ وقبح . متناقض . صاحب طريقة في المعاجم والمعاني . يؤخذ عليه انه يفرط في المبالغة حتى المباهاة . عيبه يكمن في انه يتصدى للمبدعين ، دون ان يحتكم اليه أحد .

صراعه كان قائما في النقد ، قبل الحاتمي «حول المفاضلة بين ابي تمام والبحتري . يتعصب لهذا فريق ولذاك فريق . فلما

جاء الحاتمي ووجد شخصية ادبية كشخصية المتنبي تستحق الهجوم في الاقل ، قَبِلَ ابا تمام والبحتري قبول توفيق ، وعدّهما شاعرين كبيرين يلتقي تقديره عندهما دون تفرقة كبيرة بينهما ، ووضع المتنبي ازاءهما ليقول انه عالة عليهما فيما أحسن فيه » ★ .

هل أكمل هذا الصراع في كتابي ، وأولع ب « النقل والاستبدال» ، لأهجو ما يعجبني ، او لا يعجبني في الثقافة العربية السائدة ؟ أم انني أذهب مذهب الاقدمين في وقفة «تكاد تعلّم» ، او لفظ ينتحل جزالة البداوة لينتقص من عذوبة ورقّة «الاساتذة» ؟

في مجمل ما أذهب اليه ، هو مجرد شروح ، او تنويعات متواضعة على التراث والنظرية النقدية ، كتبها شاعر ، لا ناقد منهجي ، رافق الحياة الثقافية منذ السبعينات ، وسعى ، من خلالها ، الى كشف الغطاء عن كتب او مؤلفين هنا وفي العالم ، قرأ أفكارهم فدوّنها ، اما في دفتر ، وإما في ذاكرته ، وإما في وعيه الباطن ، سعيا وراء الجديد والحالم .

واذا قبلت هذه التنويعات النقدية المتواضعة ، اكون أضفت الى نتاجي الشعري ، او النثري ، محاولة كتابية مغايرة للسائد في ثقافتنا ، هي من صلب اهتماماتي وعملي في الصحافة الثقافية اللبنانية ، هدفها :

أولا ، لفت النظر الى هموم ادبية وفنية وفكرية وجمالية ، شغلتني في صحافة لبنان .

وثانيا ، اكون قد خرجت ، بهذه الكتابات ، التي بدأتها منذ العام ١٩٧١ حتى أوائل العام ١٩٧٥ (منها نُشر في «الصياد»

★ «تاريخ النقد الادبي عند العرب» تأليف الدكتور احسان عباس ، الصفحة ٣٠٣ ، الطبعة الاولى ، ١٩٧١ .

البيروتية ، ومنها لم ينشر الا مختصرا دون هوامش او تعليقات) من دائرة الحصر الى دائرة قراء الكتاب ، الذين احترمهم واعتبرهم عصب كـل كتابة ابداعية ، ترى تمايزها في الفرادة او في الاستباق .

وثالثا ، اذا اتيح لهذه الكتابات ان تضيف شيئا ، ولو بسيطا ، الى النظرية النقدية العربية الحديثة ، أكون قد نجحت في ازاحة جليد الموت الذي يحاصر عقل الناقد الغائب ، عن وهج الابداع والقه المحيي .

بيروت ١٠ كانون الثاني ١٩٧٨ **ر. ف.**

النقد الجديد و « حذاء امبيدوكليس »

- ١ -

ما هو النقد الجديد ؟ هل هو مجرد رؤية بسيطة للعالم ؟ ام انه متعلق بالالتزام ومن خلال الشهادة ، يختار رؤية موضوعية للاشياء ؟

يقول كلود ادموند ماني في كتابه « حـذاء امبيدوكليس » : **«ليس الناقد شيئا آخر سوى القارىء الجدي الذي ليس الاثر الادبي بالنسبة اليه مجرد تسلية عابرة ، ولكنه انطباع ، وعلامة وشهادة عن حياته الروحية التي تركها الكاتب ، شأنها شأن هذا الحذاء الذي تخلى عنه امبيدوكليس ، كما يروى على حافة بركان الاتنا قبل ان يرمي بنفسه في مغامرة اخيرة»** .

- ٢ -

الناقد هو قارىء ، يقرأ ما يعجبه وما يراه مناسبا للقراءة .

لذلك لا يستطيع الناقد الجديد ، ان يتخلى عن النقطة المشتركة بينه وبين الوضوح، لانه الحركة التي بواسطتها يعطي معنى وحياة وحرية لواقع مركب من كلمات يضع بديلا عنها علاقات مكتوبة جديدة ، منهج تعابير راسخة غايتها تثبيت القدرة التي هي حركة دائمة للاثر : في رؤية حيث تقف لتبدو اكثر ظهورا ، واكثر وضوحا واكثر بساطة» (١) .

- ٣ -

كيف نعرّف النقد الادبي بعدئذ ؟

النقد الادبي ، كما يعرّفه كتاب تحت هذا العنوان لكارلوني وفيللو (٢) لم يعد هدفه الحكم فقط على الاثر ، بل التعريف به ورسم صور نفسية واخلاقية وادبية له .

على هذا الاساس ، لم يعد النقد نقد الاديب الذي يحكم مع أنداده وأسلافه ، او البستاني الذي على غرار فولتير يتعهد حديقة الآداب الجميلة ، ينقّيها من الحشائش الرديئة ويحميها من الغزوات الاجنبية . انه العبقري الذي يشعر بالعبقرية لانه مساو لها . لم يعد يسعى النقد الى البحث عن العيوب ، ولم يعد عمله ان يفحص المؤلفات الفكرية فحصا تافها وهزيلا في بعض الاحيان. انه حسب شاتوبريان : «نقد مواطن الجمال» .

---

١ ـ الناقد الفرنسي موريس بلانشو في كتابه لوتريامون وساد في زلة قدم (١٩٤٣) .

٢ ـ «النقد الادبي» لكارلوني وفيللو ـ الترجمة العربية .

مدخل الى النقد

(الاعجمية الجديدة)

نظرية النقد الادبي العربي لم تتبلور بعد ، ولم تلبس حتى الان ما يسمى مجازا : المعاصرة ، لان تلهي الناقد الحديث بتفسير الماضي ، اي التراث ، ووقوفه عند التفاصيل الصغيرة ـ الجزئية طبعا ـ يترك الثقافة العربية بفروعها العديدة اليوم على مفترق طرق .

لكن ماذا نطلب من ثقافة تتكون من ركام الصراعات النقدية المستحكمة في الماضي والحاضر معا ، بين القديم والمحدث ، بدءا من القرن الثاني حتى القرن الحالي مع المخضرمين ، ونريد من هذه الثقافة ان توصلنا بالمعاصرة والمنهجية العلمية الشاملة ؟

عندما اراد طه حسين الخروج على روح الجاهلية في دراسته للشعر اتهم بالمروق وكأنه من الزنادقة . وعندما اراد الناقد العربي المادي الحديث ان يدرس تراث الآباء والاجداد بمنظور

مادي تاريخي ، اعتبر كافرا وخارجا على الحقيقة هو الآخر !

فكيف لنا ان ندرس جذريا ، بعدئذ ، مفهوم وجود نظريـــة نقدية عربية مستحدثة ، دون ان ندرس وجودها اولا في القدم ؟

الدكتور احسان عباس الذي وضع عام ١٩٧١ مرجعا نقديا ضخما بعنوان «تاريخ النقد الادبي عند العرب» حاول في هـــذا الكتاب ـ المرجع ان يقدم صورة عن النقد الادبي عند العرب منذ أواخر القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن ، او من الفترة الممتدة بين الاصمعي وابن خلدون ـ في مشرق العالم الاسلامي ومغربه ، متوخيا المصطلح النقدي العربي في الماضي ووجوده ، لكن مع اعطاء السيرة النقدية القديمة حق قدرها بكلام اصحابها ومواقفهم في اكثر الاحيان . لهذا جاء كتابه تأريخا نقديا لماضي النقاد العرب الاوائل ، واتسم بموسوعيـــة تكثر من المراجـــع والاستشهادات .

ان الدكتور عباس ، اكثر المشتغلين بالنظرية النقدية العربية الاولى في التراث ، لم يزعم بوجود نظرية نقدية عربية سابقة ، انما حاول في التأريخ لها كتابة وبحثا وتجميعا الدلالة عليها . مع انه اشار الى وجود طبقات نقدية شبيهة بطبقات الشعراء التـــي تحدث عنها ابن سلام .

من هنا ارتدى عمله تلك الموضوعية المرجوة التـــي حاولت بتقصيها للتراث تصوير الواقع النقدي القديم ، مع اختلاف النقاد في ما بينهم لايجاد نظرية اصطلاحية متكاملة مدروسة تلحـــظ الواقع الادبي وتفسره ، على اساس المعطيين النظري والتطبيقي.

وهكذا نلمس في جهد الدكتور عباس سعيا وراء النظريـــة النقدية القديمة ، لكن هذا السعي، رغم الجهد المبذول ، يبقى في حدود التقصي لا التحقق . لان الناقد العربي الاول لم يكـــن واحدا في نظريته النقدية . لهذا جاء مجمل نقده فوضويـــا يتوخى مزج النقد العلمي بالتأريخ الادبي ـ اي السيرة الادبية مع

التفسير طبعا ـ واكبر دليل على ذلك ابن سلام الذي كان اكثر القدامى ايمانا بالنقد المدروس . غير ان المشكلة التي كانت تؤرقه هي في «الثبوت» ، اي ني ما مثله الشعر الجاهلي والاسلامي ، اذ ظل كالاصمعي يرى الشاعر فحلا او غير فحـــل ، ويميز بين الاصيل والدخيل من الشعر .

ان ابن سلام الذي اقام قاعدته النقدية على تعليل الاصيـل والدخيل في الشعر القديم مع الاصمعي ، نقضهما الجاحظ ورأى انهما مع سائر الرواة النقديين قد «قصروا عن الوعي بالمفارقات الكبرى التي جدّت في حياة الشعر والناس» . لذا لم يقصر عن ذلك الصراع بين القديم والمحدث ، فعاشر جميع الثقافات ، ورأى امتزاج الشعر بالحاضرة وبالبادية ، وانه اصبح جزءا هاما مـن لقاء المترجم النقدي بالموضوع منه .

فالجاحظ ، اول الخارجين ، كان كذلك اول من حاكى النقد المقارن في تاريخ العرب النقدي، وحاول من ناحيته طرق النظرية العلمية العربية والعمل على اساسها حضاريا بمنهج ثقافي متكامل. غير ان الجاحظ الذي كان خير شاهد للمعتزلة ، حاول مع حفنة من النقاد ، ان يحتكموا الى العقـــل الذي **«يهدىء من جموح العاطفة والعصبية»** . لهذا قضى ، كما يرى الدكتور عباس فـي كتابه ، بأن الزمن لا يصلح ان يكون حكما على الشعر ، مما أدى منذ البداية الى ان يسلك النقد طريقا وسطا لا تفضيل فيه لقديم على محدث او العكس ، وانما هنالك ، كما يقول العقل الاعتزالي: محض الحسن والقبح ، وذلك هو اساس النقد الادبي ، والعقل هو المرجع الاخير في التذوق . لهذا كان الصدق في الشعر اصلح لانه مقبول لدى العقل . ثم كان الاعتزال عودة الى ينبوع الثقافة العربية الاصيلة .

من هذه الوجهة يرتدي الجاحظ اول نظرية نقدية عربيـــة مؤسسة تعتمد العقل منهجا تحليليا لها ، في نظرة مادية متكاملة. لذلك يمكن القول هنا ، ان العرب عرفوا اول نظرية نقدية قديمة

مع المعتزلة وزعيمها صاحب «البخلاء» (١) . لكن ما يلفت النظر اكثر الى نشوء وتكوّن هذه النظرية امتدادها مع ابن طباطبا المكمل .

ان ابن طباطبا كان القاعدة النقدية العربية لا شواذها ، لانه الح على الصدق في نظرته ومحى «الحد الفاصل بين الشعر والنثر» . ولعله ، كما يشير احسان عباس ، كان معتزليا حقا ، فنحن نجهل حقيقة انتمائه المذهبي ، الا ان «عقلانيته» الخالصة تصله وصلا وثيقا بالمعتزلة .

لقد كان ابن طباطبا حدا نقديا فاصلا بين ابن سلام وقدامة بن جعفر في تكوّن ونشوء النظرية النقدية العقلانية الاولى مع الجاحظ ، وكان انتقائيا . والانتقائية ، هنا ، تعني التفرد والابداع والاختيار . اي ان الناقد اصبح وليد التحول لا الثبات، وليد النظرة المادية الخاصة ، لا وليد رغبة الجماعة المؤمنة . لهذا رأينا ان هذا الشاهد النقدي الذي يبدو معاصرا لنا اكثر من سواه يؤمن بالتغير والتطور ولا يلزم نفسه بالعروض .

ان كل تأسيس لنظريتنا النقدية العربية الثانية في الحاضر، يجب ان يتوقف طويلا عند ابن طباطبا ومعلميه المعتزلة قبل كل

---

١ ـ يورد الدكتور احسان عباس في كتابه «تاريخ النقد الادبي عند العرب» الصفحة ١٦ ـ ما موجزه «... ان النقد الادبي ولد في حضن الاعتزال (الجاحظ ـ بشر بن المعتمر ـ الناشىء الاكبر) ، موجزا بذلك النظرية الاعتزالية التي تقول «ان الزمن لا يصلح ان يكون حكما على الشعر »، مما أدى منذ البداية الى ان يسلك النقد طريقا وسطا لا تفضيل فيها القديم على محدث او العكس ، وانما هنالك ، كما يقول العقل الاعتزالي : محض الحسن والقبح ، وذلك هو اساس النقد الادبي ، والعقل هو المرجع الاخير في التذوق ...» وهذا يعني ان الجاحظ كان أبرز من نادى بالنظرية النقدية الجديدة وقد أكملها لاحقا ابن طباطبا .

شيء . لان محاكاة القديم لا تعني ابدا النقل ، او التحريف ، او التأويل ، انما الدلالة . والدلالة النقدية في هذا الاطار العقلاني لا تكون انتقائية ، بل هجومية بمعنى التأسيس والاستمرار . لكن هل يصح اعتبار المعتزلة ، رواة النظرية النقدية العقلانية ، أسلاف النقاد العرب المعاصرين اليوم ؟ ام ان المعتزلة الذين حصروا همهم النقدي بالمحدث من الشعر لا يلتقون معاصرة بنا الا من هذه الوجهة ؟

تبدو المقارنة بعيدة ، حتى لو التقت بما بدأ يحصل في تفتيت البنية النقدية الادبية السلفية اليوم ، لانها مقارنة لفظية لا تستبق الآني الا لتجمله ، ولا تفلش قاموسها المتوارث الا من ناحية الكلمات والتعابير فقط . لهذا السبب لا لغيره يبدو التقاء النظرية النقدية القديمة مع ابن طباطبا بالنظرية النقدية الجديدة ، في حال قيامها ، مهمة مستحيلة ، بحجة ان وعاء الالفاظ النقدي المتداول لكلتا النظريتين لا يستوعب حتى الشكل البراني لهما ، بدليل ان النظرة الى الاشياء الماضية تغيرت فكيف النظرة الى المصطلح النقدي المعاصر ؟

هل هناك علاقة جدلية بين مصطلح ابن طباطبا المحدث (٢) ومصطلح ادونيس الذي يفرق بين الجدة والجديد في الشعر ؟ ان قراءة واعية وبسيطة لما حدث ويحدث في تاريخ الثقافة العربية ، تظهر مدى الغربة الحاصلة بين التراث النقدي الادبي للعرب ، وبين الحاضر النقدي للعرب . فلا يمكن عندها ان نتبين نظريتين نقديتين ، واحدة قديمة وثانية جديدة ، لان تخطي القديم بطبقات الشعراء ، يفتح متاهات لا عودة منها ، وانقياد الجديد وراء التغريب الحضاري ، يخلق ما سماه علم الاجتماع المعاصر

---

٢ ـ هو ابو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا عاش في اصفهان ومات فيها . له كتب اشهرها «عيار الشعر» .

«الينة» . والالينة هنا لا تعني في المفهوم العقلي النفساني الا الانسلاخ عن الواقع المعاش للعيش في واقع غريب آخر . وهذا الواقع الغريب يعيشه نقادنا المعاصرون ، اذ يتخذون من لقاء الثقافات بعضها ببعض ، حجة للتغريب ، فينقادون في رؤيتهم للعالم المحيط بهم وراء كل ما يزعم الشمولية شواذا في نظرته الى الوجود والانسان لا القاعدة .

من هنا نرى الناقد العربي ـ دون تفريق في الاسماء ، لانها متشابهة في نقلها وتغربها ـ يستعين بمقياس الغربيين ليزين شعره وجميع فنونه الماضية والحاضرة معا ، فنراه اما يدعي الجذرية انطلاقا من غربلة التراث وقراءته من جديد بأسلوب باشلار وغموضه الحلمي المركب ، او يدعي الواقعية النقدية انطلاقا من مفهوم هيغل الديالكتيكي لدراسة الواقعية الجديدة في ثقافتنا المعاصرة . لهذا نراه يكتب عن المتنبي ودراسته نقديا من منظور سبينوزا وحاشيته الجمالية ، دون ان يتنبه لابن قتيبة ، او لابن سلام ، او لابن طباطبا .

ان فلسفة سبينوزا لناقد العرب المعاصر هي الطباق والجناس لقياس قيمة المتنبي وشعره معا . لذلك يدخلنا ناقد شعر شاعر العرب الاكبر في تاريخهم الماضي ليرى فيه بعدئذ لا النحل عن الاعاجم ، ولا الفحولة التي يطلبها ابن سلام في نظرية الطبقات ، بل ذاك الشاعر الذي تطبق عليه نظرية «الفن للفن» وانتروبولوجية جان بول سارتر النقدية .

ان نقد المتنبي يصبح قصيدة لا تفسيرا لشعره . اذ ذاك يبطل النقد في قاموس المعاصرين عندنا ان يكون مناخا ينظر الى الفعاليات الخلاقة السابقة (التراث) مستنتجا منه معاييره ، ليصبح قراءة تتوجه نحو الغرابة والغموض .

وهكذا نتوصل الى الاستنتاج ، انطلاقا من دراسات نقدية تصدر تباعا في بيروت وفي العواصم العربية الاخرى ، ان النقد الادبي عندنا لم يبلغ ان يكون «علما واضح المعالم والحدود ،

مستقلا في مصطلحه ، حاسما في اتخاذ قواعده وقوانينه» . ولهذا كان على طوال الزمن عالة على العلوم الاخرى ، فهو في العصر الحديث لا يزال يتكىء على علم النفس او على المذهب المادي الديالكتيكي ، او على الانتروبولوجيا او على علم الاجتماع (احسان عباس) .

لهذا فان دراسة نشأة النقد العربي وتطوره في عصرنا تكشف عن تباين اساسي بين عصرين مختلفين ، لا بل بين نظريتين : واحدة تعتمد القديم لقدمه ، وثانية جديدة تعتمد الجديد لجدته . لكن النظريتين تبقيان في متاهة تبحث عن وحدة موضوعية لها في الحاضر .

إننا نحلم والحلم يوصل الى الحقيقة. فهل يحلم النقاد العرب بعد الان بنظرية نقدية مكتملة خاصة بهم ، تنبع من ارضهم ولا تكون نقلية تحرِّف الغربيين وتنقلهم ؟ ام انهم سوف يظلون في متاهة الرؤيا يسبحون في ظلمة الخارج دون اللجوء الى حقيقة التراث في الداخل الغني المليء بالمعجزات ؟

ان نقدنا العربي القديم، كما يشير الدكتور شكري فيصل(٣) ، لا يزال في حاجة الى قدر كبير من العناية به والانكباب على دراسته» . فهل نعطي هذه العناية حاجتها المنهجية العميقة ونتجاوز الجزئيات ، ام لا نقتنع كليا بأننا اصحاب نظرية نقدية متكاملة ، لاننا بلاغيون ولفظيون، فنكتفي بالتجميع والتفسير دون الغربلة الحقيقية لماضينا ؟

يبدو ان معركة الاجيال سوف تبقى متحكمة في كل نظرة الى القديم والجديد ، ولن يتوقف هذا النزيف المتحكم في شرايين التراث العربي الا اذا وقف ناقد جريء وحطم الاعجمية الجديدة التي تتكون يوما بعد يوم في قناعاتنا الادبية ، وطالب بقراءة

---

٣ - «المعرفة» السورية ، عدد آب ١٩٧٢ رقم ١٢٦ .

منهجية عميقة لما يحصل في النقد العربي الجديد .

ان جهود النقاد القدامى ونظرياتهم موجودة في باطن التاريخ. لكن جهود هؤلاء الذين يزعمون اليوم انهم بناة الثقافة العربية الجديدة اين هي ؟ هل في الترجمات الكثيرة ؟ ام في الزيف الحاصل المدعي الذي يسطح كل شيء حوله ليدمر المكتبة العربية النقدية المسؤولة ؟

اننا نحلم بنبي للنقد لا يهاب المحرمات ، يهجم على التراث بهدف قراءته قراءة منهجية بناءة ، لمصلحة الثقافة العربية كلها واستمرارها في المستقبل، لا بنبي دجال يرى في المعاصرة ديدبانا يجعل النقد زوغانا بالغموض وانقيادا اعمى وراء المستشرقين .

قضية النقد العربي

(متاهة الرمل والصحراء)

هل هناك حركة نقدية عربية بالمعنى الواسع للكلمة ؟

ليس هناك حركة نقدية عربية قديمة او جديدة . هناك نقاد أفراد ومحاولات عامة مبتسرة تحاول تفسير الابداعات (الموروث الشعري بخاصة) بشكل تجميعي ــ مدرسي ، مستندة بذلك الى قناعات نقدية اورثها أرسطو ، او بعض الذين نحوا نحوه .

لكن اذا عدنا الف سنة نقدية ، او أقل ، الى الوراء ، ماذا نرى ؟ نرى الشعر هو المسيطر والطاغي على كلام نقادنا : قدامة بن جعفر ، الجرجاني ، الآمدي ، ابن قتيبة ، الفارابي ، ابو حيان التوحيدي وسواهم . وكل كلام عدا الشعر هو باطل ومردود في موروث العرب القدامى .

اذن فتراث العرب النقدي من الفارابي الى احسان عباس ، تراث الموروث الشعري فقط ، تراث دراسة اللغة ومشتقاتها :

البلاغة ، العروض والمعاني . فالناقد العربي حين كان يسعى «للارشاد الى حل المنظوم والهداية الى نظم «المنثور» يسعى الى تبيان سرقات المتنبي، او الى ايراد التجانس في البيت الواحد». او الى هذا القول :

«اما السلامي فهو حلو الكلام متسق النظام ، كأنما يبسم عن ثغر الغمام ، خفي السرقة لطيف الاخذ واسع المذهب لطيف المغارس ، جميل الملابس ، لكلامه ليطة بالقلب وعبث بالروح وبرد على الكبد ، وأما الحاتمي فغليظ اللفظ كثير العقد ، يجب أن يكون بدويا قحا وهو لم يتم حضاريا ، غزير المحفوظ ، جامع بين النظم والنثر ، على تشابه بينهما في الجفوة وقلة السلابة، والبعد عن المسلوك ، بادي العورة فيما يقول : لكأنما يبرز ما يخفي ويكدر ما يصفي، له سكرة في القول اذا افاق منها خمر واذا خمد سدر، يتطاول شاخصا فيتضاءل متقاعسا ، اذا صدق فهو مهين ، واذا كذب فهو مشين» (١) .

وقول من هذا القبيل يصح على البحتري وأبي تمام كما يصح على أحمد شوقي ، لانه كلام عام «مجرد» لا محدد ، لغوي ، لا تطبيقي . لذلك نرى الناقد العربي القديم بمجمله يفسر ويشرح

---

١ ـ من كتاب «الامتاع ١» : ١٣٤ ـ ١٣٥ ، لابي حيان التوحيدي ، مفكر عاش في القرن الرابع ، تناول في أحكامه عددا من شعراء بغداد : السلامي والحاتمي وابن جلبات وابن حجاج . وفي تعليقه على هذا الرأي النقدي يورد الدكتور احسان عباس «تاريخ النقد عند العرب» صفحة ٢٢٩ الملاحظة التالية : «... وقد يبدو هذا الكلام مرسلا لانه غير مؤيد بالشواهد ، مثلما يتحمل الخلط بين تقدير ابي حيان للشاعر وتقديره للشعر في آن معا ...» . الا ان الدكتور عباس يقع هو الآخر بـ «الترسل» ويرى معاصرة ، اذا دققنا في عبارات كلام التوحيدي ، ننفي عنها صفة التعميم . وهذا منتهى الخطأ في المعيار النقدي ، وتقويم النقد من التعميم ، وعدم الخلط في تناول الشعراء .

حماسة ابي تمام ، او سرقات المتنبي ، فلا يبدع مثلهما ، ولا يكون ، الى ذلك ، في نقده شخصية متميزة تجعله يقف موقف الفنان الخالق ، لا موقف الناثر الصعلوك .

الناقد العربي القديم بعامة ، عكس الشاعر العربي المبدع . انه تابع لا مكمّل . صناجة تنقل وقع الصدى والصوت دون ان تشعر بأهمية العمل الحضاري الذي تؤديه . وهكذا نرى ان ذاك المدعو ناقدا بالغلط ، لا ينقد الاثر الادبي ، في حد ذاته ، الا اذا تحدث عن حياة الاديب او عصره . وهذا مخالف لطبيعة المنهج النقدي الذي لا يحكم على خصائص الاثر الا من خلال الاسس الادبية الاولى ، حتى في مجال الوساطة بين فعالية الخلق وفعالية الذوق (٢) .

لم يستطع النقد الادبي الجديد ان يكون حركة فاعلة في حياتنا مواكبة للشعر والمسرح والرواية والقصة ، لانه دون ذلك بكثير . فهو لا يزال على عتبة التهجئة الاولى ، يقرأ أرسطو ويسطح مقولاته الجمالية والفلسفية ، ناسيا ان عمل ارسطو الناقد كان عمل خلاق كبير اعطى الفنون عامة «دستورها وقانونها التشريعي العام» ، لا عمل مبتدىء يخطو خطوة ليتعثر بعدها .

ان حال النقد العربي بعامة ، بعد أرسطو ، وأي محاك لأرسطو بقليل ، كحال الضارب في متاهة الرمل والصحراء ، لا يعرف ماذا يريد بالضبط من الآثار الادبية المتطورة المجربة . انه ضائع بين النظرية والتطبيق ، يبحث عن مناهج متبلورة محددة للابداع ، وكأن الابداع في ذلك مرآة تعكس وتضيء عتمته الدائمة في الزمان ووضوحه في المكان .

فمن العيب والعار ، ان يطالب الناقد العربي الجديد المبدع ، ان يبلور ابداعه بصورة جاهزة نهائية كي يصير لعمله قيمة ثقافية،

---

٢ - حسام الخطيب ، مجلة «المعرفة» السورية ، آب ١٩٧٢ ، العدد ١٢٦ .

او حضارية يفهمها هو .

ليس الناقد العربي الجديد سائحا في وطن المبدع العربي اليوم . انه اضافة خلاقة لما ينتجه على صعيد الفكر والفن والادب والمسرح والشعر ، وتتمة لما لم يقله بعد في مقام الحضارة الجديدة .

النقد الادبي منذ القديم زينة خارجية تعنى في الجمع بين الخبر والتفسير والايضاح والتقريظ والسيرة الذاتية . وهكذا اليوم ، حتى لو اختلفت الصيغة وتنوعت التجارب والترجمات . فليس هناك محاولة نقدية عربية جادة تتعامل مع حركات التجديد ابداعيا ، بل هناك طرق اكاديمية مزودة بالمعلومات الدراسية تتصل بالسيرة والتاريخ والنص . وقياسا على ذلك دراسة ميخائيل نعيمة عن جبران خليل جبران ، ودراسة احسان عباس عن بدر شاكر السياب .

فجبران والسياب مجددان ومبدعان ، حتى لو اختلفت الاتجاهات وتنوعت بينهما ، في حين يتعامل معهما الناقدان (الدارسان) تعاملهما مع ادب السيرة . وهذه الطريقة ــ اي الجمع بين السيرة والنقد ــ سادت أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل العشرينات ، حين ازدهرت بقوة ، وكانت في احسن احوالها ناجحة ، في ان تنقل الى القارىء معنى ما حققه الاديب، معروضا في اطار من حياته وعصره . وأظن انها لا تصح اليوم في قراءة حياة او ادب مبدعين أثروا في تطور الفن ونماذجه التعبيرية الجديدة .

ان سيرة الاديب نادرا ما تسعفنا على ان نرى الاثر الادبي رؤية موضوعية ، وان كانت ذات قيمة وأهمية بالغين لفهم طريقة الابداع في الكتابة . ولدراسة سيكولوجية الابداع الادبي (وهذا شيء يندرج تحت اسم النقد ، لكنه ليس نقدا وصفيا تقييميا) يجب ان نراعي القراءة الشخصية للاثر . لان لكل أثر ادبي جديد قراءة نقدية جديدة منفصلة عن الثانية . ولا تصح بعدئذ قراءة

قصيدة ، نقديا ، لخليل حاوي كما تقرأ قصيدة مشابهة لنزار قباني . ان لكل شاعر ميزة شعرية مستقلة ومنفصلة ، يجب ان يضعها الناقد الجديد في حسابه ، ويراعي كذلك أبسط منطلقات النقد الجديد . وهكذا بالنسبة الى المسرحي والروائي والقاص .

اذن ، ليس هناك من نظرية ثابتة في النقد الجديد ، فلكل عمل ابداعي مقاييسه ومستلزماته . لهذا نرى «ان الادباء العظام – في العصور القديمة – صدموا عصرهم دائما بتجاوزهم للتشريع النقدي السائد ، وقلما وجد في النقاد المعاصرين لهم من استطاع ان يفتق الطاقات الفنية الكامنة في انتاجهم او – على الاقل – ان يفسر انتاجهم بعمق ، اي ان النقد القديم أخفق ازاء الروائع الادبية التي يطرحها بالذات .

لكن اذا اعتبرنا النقد اظهارا للقيمة الادبية ، وان غايته تقدير الاثر من حيث هو قطعة فنية فقد يحتج قائل : ان الاعتبارات التاريخية لا مكان لها هنا . الاثر الادبي ، جيد أو رديء .

من هنا لم يكن نهر الابداع النقدي في معنى التاريخ ومرتجاه المادي ميزانا يرجح كفة على كفة ، بل قراءات خاصة وجديدة لهذا الابداع أو ذاك .

هكذا نقرأ ، في العصور القديمة او القريبة ، ان التشريع النقدي لم يطل حركة الابداع او يؤثر عليها . «فالنقد القديم أخفق ازاء الروائع الادبية الاولى ، حتى في مجال الوساطة بين فعالية الخلق وفعالية الذوق» . وكذلك لم يستطع النقد الحديث ان يطرح نظريات متجاوزة او سابقة للانتاج الادبي ، لا عند العرب ولا عند الاوروبيين ، بل ظل «فعالية سلبية تابعة لاتجاه الانتاج الادبي وطبيعته ومستواه» .

على هذا الاساس نشأ اتجاه جديد في النقد يفسر «لماذا النقد الجديد ؟» . «فالناقد الجديد ، كما يقول نبيه الفرنسي سيرج دوبروفسكي ، يوضّح عقم النقد التقليدي الذي يتمثل اليوم بشكل خاص في الجامعات . ثم يستعرض اهم المناهج

النقدية : المنهج التركيبي ، المنهج النفسي ، المنهج التركيبي الاجتماعي الذي يمكن وصفه كذلك بالماركسي .

وتشترك هذه المفاهيم الثلاثة في سعيها الى بناء نماذج نقدية تقوم على الفهم العلمي . ومع ان هذه المناهج افضل من المنهج التقليدي الجامعي ، تظل في نظر الناقد ناقصة . لماذا ناقصة ؟ لان دوبروفسكي يرى ان من المستحيل على الفكر العلمي ان يفهم فرادة الوجود الذاتي . الكتاب لا ينكتب وانما يكتبه شخص . هذا الشخص يفلت من المناهج فلا تفهمه ولا تبلغه . الفلسفة هي التي تتيح وحدها للناقد الادبي ، حين يدرس اثرا ادبيا ان يضمنه اكبر قدر ممكن من المعنى» .

ونعرف اليوم ، اكثر من اي وقت مضى ، ان اي معنى لأثر ادبي غامض اساسا . فالاثر الادبي يقول اكثر مما اراد صاحبه ان يقول ، ويقول غالبا ، على الرغم منه ، شيئا آخر غير ما اراده . والمعنى الفلسفي هو ، كذلك ، غامض ، فما يريد الفيلسوف ان يقوله يتجاوز دائما ما يقوله ، وبفضل هذا يستمر أرسطو وهيغل في نتاج هيدغر وماركس .

ثم يخلص دوبروفسكي الى القول : «ان التأمل العميق في الادب ، اي النقد، اما ان يكون فلسفيا، وإما انه لا يكون شيئا» .

اين هو التأمل الفلسفي الذي يريده دوبروفسكي ، او أحدث ناقد في فرنسا رولان بارت ، في حركة نقدنا العربية الجديدة ؟

ان حركة النقد العربية الجديدة في حال قيامها، او وجودها، عندنا هي في مجملها حركة علاقات شخصية بين الناقد والكاتب: علاقة معرفة . لذلك نلاحظ ان النقاد العرب بعامة يتعاملون مع المبدعين كتعاملهم مع الصيرفي ، اذا استفادوا وفوا واذا بخسوا جاروا .

من هنا يصبح النقد حلية تزين ادراج المتزمتين الجهلة وتكية للفاضبين على المغامرة الفردية في الابداع المعاصر .

ان النقد في مجتمعنا الفئوي نظربات تأتي وتروح لترتاح في

ثمالة كأس حطمها مبدع . ولن يكون لهذا النقد هوية او ميزة ، الا اذا رمّد النظرية واشعل شجرة الحياة في أحشائه ، ثم بدأ من حيث بدأ أرسطو في رسم خطوط المحاكاة واثارة جذوتها .

منبر البلاغة

قليلة هي الكتب العربية التي تدرس الادب نفسيا . فعلم النفس لم يكن لبعني الناقد العربي لانه كان يجهل فرويد ، يونغ وأدلر ، وحتى كان يجهل مواقف علماء النفس والتحليل النفسي من قضايا الادب والفن . ولم يكن ليعرف دوافع اللاشعور في الادب ، وحتى أحلام اليقظة . ذلك لان الناقد العربي لم يكن ليقف موقف الباحث المحلل عن الاثر الادبي او مؤلفه بصورة جوهرية ـ داخلية ـ بل كان يتعامل في تحليله لعملية الابداع بشكل شكلي ـ خارجي ـ اي كان يدرس كل عملية ابداعية من ظاهرها البدائي ، ولا يرى في كلماته او لغته ابعد من عينيه او رؤيته الفنية .

وهكذا ظل هذا الناقد ، حتى حدود الخمسينات ، يتعامل مع الآثار الادبية ومؤلفيها كتعامله مع تجميل وتزويق الالفاظ والصور ، الى ان وعى «ان النفس تصنع الادب ، وكذلك يصنع الادب النفس» ، فاتجه الى دراسة الادب وتحليله من خلال

تحديد علاقة الادب بالنفس ، فاستكشف ولمس آثار احساسه ، وكذلك راح يتأمل كل شيء حوله ويقيسه بمنظار نفساني . لكن ذلك ظل عند حدود البلاغة العربية ولم يتعدها ، ذلك لان النقد العربي القديم لم يلمس تأثير الادب بالنفس ، رغم محاولات متقدمة ، فظل ما يفعله من تجارب ومحاولات ضمن «الاحساس المبهم والشرح الموضوعي» . وهكذا لم يتجاوز هذا المزعوم نقدا الظواهر الثابتة ، لانه لم يع الدور الذي تلعبه النفس في تشكيل العبارة .

غير ان التطور للنظر في علاقة النفس بالادب والادب بالنفس بدأ مع التفكير الحديث ، اي مع جان بول سارتر في دراسته عن بودلير ، ومع كولن ولسون في كتابيه «اللامنتمي» ، «ما بعد اللامنتمي» وغيرهما . فمع هذين الكاتبين (الناقدين) صار الادب حركة في النفس ، اي سيكولوجية تحليلية مفسرة . فبودلير الذي حلله سارتر لم يعد بودلير الملعون ، مفجر خبايا الشعر ومشتقاته ، بل أصبح بودلير الطفل الذي يعشق امه ، صاحب عقدة أوديب ، الباكي والنرجسي في آن .

اما بطل قصة هنري باربوس «الجحيم» فيدرسه كولن ولسون في «اللامنتمي» من خلال سيره في شوارع باريس ، تفصله الرغبات المشتعلة عن غيره من الناس بحثا عن امرأة يعشقها . لكن المرأة التي هو بحاجة اليها ليست حيوانية تماما . لذلك يقول: « لم أستطع المقاومة، فتبعت دوافعي بصورة عرضية، تبعت امرأة كانت ترقبني من زاويتها ثم سرنا جنبا الى جنب ، وقلنا بعض الكلمات وأخذتني معها الى بيتها . ومر المشهد المعروف ، ومر وكأنه سقوط عنيف مفاجىء .

«ورأيت نفسي على الرصيف ثانية ، لا أشعر بالطمأنينة التي كنت امني نفسي بها ، وانما احس باضطراب مربك . كنت وكأنني لا ارى الاشياء على حقيقتها . كنت ارى اكثر من اللازم واعمق من اللازم» (كولن ولسون في «اللامنتمي» الترجمة العربية

الصادرة عن دار الآداب ـ بيروت) .

ويبقى بطل باربوس بلا اسم . انه الرجل اللامسمى الذي يعيش خارجا ، يأتي الى باريس من الريف ويجد وظيفة في احد البنوك ، وغرفة لدى احد الاسر .. ويجلس في غرفته وحيدا متأملا .

واذ يؤكد كولن ولسون على شخصية «اللامسمى» يؤكد على اللامنتمي نفسيا ، اي انه يدرس فيه عصابية الفن وتحليلاته الكثيرة . وكذلك جان بول سارتر . فحين يقول بنرجسية بودلير وشذوذه يكون قد درسه وحلله من خلال استاذه فرويد ، ومن خلال عقد انفصامه الكثيرة ، اي «الشيزوفرينيا» .

المهم في اشارتنا الى سارتر وولسون ليس التنبيه الى كونهما أبرز ناقدين في العالم الغربي الحديث اليوم ، وانما الى بروز واقعة نقدية جديدة في ثقافتنا العربية المعاصرة تحاكيهما وتنطلق في دراسة الظواهر الادبية ، والادباء ، سيكولوجيا ، انطلاقا من يونغ ، فرويد وادلر بالذات ، وترى ، من هذه الناحية ، ان هناك صلات وثيقة بين البلاغة وعلم النفس ، بين الشعر وعلم النفس ، بين الرواية وعلم النفس ، الخ ... والدليل ، «التفسير النفسي للادب» كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل الذي صدرت له طباعة جديدة في بيروت (منشورات دار العودة ـ دار الثقافة) وفيه تأكيد على تطبيق المنهج العلمي النفسي في تفسير الادب .

في هذا الكتاب يحاول الدكتور اسماعيل ان يدرس بوضوح كيف يمكن لعلم النفس والادب ان يفيد كل منهما من الآخر ، انطلاقا من بدء تطور نهضتنا الحديثة . كما يرى ان التفكير في قضايا الادب ظل ادبيا حتى أوائل القرن العشرين (اي تفكيرا انفعاليا لا علميا) الى ان جاء الدكتور طه حسين فلفت نظر الدارسين العرب الى المنهج العلمي ، والعقاد الذي درس « أبا نواس» وشرح شخصيته في ضوء مجموعة من الحقائق النفسية العلمية ، ورأى فيه شخصية نرجسية شاذة . والى آخرين

غيرهما كالدكتور محمد النويهي في كتابه «ثقافة الناقد الادبي» ، (وهو تحديد للمعرفة النفسية اللازمة للناقد كيما يحسن فهم العمل الادبي والحكم عليه) ، او محمد خلف الله احمد في ابحاثه بجامعة الاسكندرية عن العلاقة بين علم النفس والادب والتي توصل ، في نهايتها ، الى تصورات ادبية اساسية طرقها من الناحيتين النظرية والتجريبية .

غير ان كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل «التفسير النفسي للادب» يبقى علامة على الطريق ، رغم أسبقيته في دراسة المنظور الادبي من خلال المنظور العلمي ، لانه لا يخصص فصوله كلها لدراسة واقع الادب العربي القديم والحديث وشخصياته وانما ينطلق من الغرب ونظرياته ليخلق جماليات كسبينوزا في فلسفته الجمالية .

وهذا ما يجعل من كتابه نظرية تحتاج الى تفسير وتطبيق على الواقع الادبي ــ الفني المحلي ، والا ظلت هذه النظرية في حدود المستحيل لا الممكن .

« عقدة اوديب » تلاحق جبران

يشدد رانك في تفسيره لعقدة اوديب على اهمية الوضع العائلي المعين ، ويقول : انه لمن الافضل ، في الواقع ، ان ندعو علاقة الطفل بوالديه في مجموعها «الوضع الاوديبي» . وفي حين ان فرويد يعتقد ان الصبي يحاول فصل الوالدين كي يتخلص من الاب يرى رانك ان الطفل قد يريد في بعض الظروف ان يقرب بين الوالدين . فاذا شعر الطفل مثلا ان منازعات والديه هي تهديد رفاهه ، يحاول ان يجمع بينهما او ان يبقيهما مجتمعين .

ويأتي رانك بعدئذ الى الاستنتاج ، ان الطفل كثيرا ما يساء استخدامه واستثماره من قبل الوالدين او احدهما ؛ ذلك لان المنازعات الزوجية تنعكس عليه ، لكن الطفل ، مع ذلك ، يحاول الاستفادة من شعور والديه بالاثم الخاص باستغلاله . وهكذا فانه يعيد خلق وضع معين وفق حاجاته ورغباته (١) .

---

١ ــ كتاب عقدة أوديب في الاسطورة وعلم النفس ، باترينك ملاهي ، ص ٢٢٧ ــ ٢٢٨ ، (الترجمة العربية) .

هل لازمت هذه العقدة الاوديبية جبران خليل جبران ؟

يبدو من ديبلوم الدراسة العليا في علم النفس الذي كتبته ناهدة طويل بعنوان «شخصية جبران خليل جبران ـ دراسة نفسية» ان جبران مصاب بهذه العقدة الاوديبية . لماذا ؟ لانها تدرس «اسقاطاته» و«هواماته» و«تداعيات أحلامه» ، عدا عن تقديمها لموجز اكاديمي عن تطور حياته الخاصة والعامة في ٢٦٠ صفحة .

انها بهذا العمل تقدم صورة نفسية عن جبران الطفل الذي ظل عالقا ومتعلقا بأمه وحبه لها ، مبتغية بذلك ان تقول ان لجبران نزعة الالتجاء الى الام خوفا من الاب . ومن هنا نشأت فيه «عقدة تثبيت الام» (Mother Fixation) .

اي بعبارة اخرى ، حاولت ناهدة طويل ان تفسر تكامل جبران الذاتي انطلاقا من «عقدة اوديب» لا من سواها . فجبران الفرد الخلاق ، لا يمكن النظر اليه من زاوية الآني العابر . اي من زاوية السرد والاخبار التي تحيط بحياته بين بشرّي ونيويورك من المهد الى اللحد ولا من إسقاطات او هوامات شاءتها ناهدة طويل ، او من أشرف على دراستها (الدكتور نزار الزين ـ الدكتور كمال يوسف الحاج) ، لان جبران هو مثال المبدع المتعطش للحقيقة ، الخالق توقه الى نشدان الراحة والعزاء في خياله .

واذا شاءت ناهدة طويل يمكن ان نقول ، استنادا الى فرويد والمحللين النفسيين بعده ، ان قوة الخيال عند اكثرية الناس ضعيفة . اما الفنان فيتميز بكثرة مصادره من هذه الناحية . فهو يعرف كيف ينشىء مادة أحلام يقظته كي لا يعود لها اي طعم شخصي مزعج وغير مرض ، بل بالعكس يصبح مسرا للناس على وجه العموم ، ويحولها بدهائه الفني بحيث يصبح أصلها في المصادر المحرمة مختفيا . وفي الوقت نفسه تصل مهارته الى درجة تمكنه من استعمال فنه للتعبير بأمانة عن الافكار التي

يبتدعها خياله . ثم انه يعرف ايضا كيف يسبغ على ما يخلقه شعورا مسرا عنيفا بحيث يرجح موقتا على قوة الكبت وينفيها . وبهذه الطريقة يفتح بابا للآخرين كي يعودوا الى مصادرهم اللاشعورية للذة . وعمله هذا يستدعي شكرهم واعجابهم ويكسبه الاكرام والقوة والنساء (٢) .

من هذه النظرة التحليلية المعقولة يمكن ان ننظر الى جبران ونحاكمه على اساسها ، لا من «عقدة أوديب» ، او من الإسقاط (Projection) الذي اثبتته ناهدة طويل في متون دراستها الطويلة عنه ، معتبرة ، استنادا الى التحليل النفسي ، ان الاسقاط عملية نفسية يلجأ اليها الشخص للتفريج عن مآزمه النفسية ، فيخص العالم الخارجي ، اشخاصا وأشياء ، مشاعره وميوله ولاسيما ما يرفضه منها . وهي تشمل ، كما يقول فرويد، عملية الانتقال (Déplacement) التي بها تنقل القوى النفسية اللاواعية من موضوعها الاصلي الى موضوع آخر ، بحيث تحجب المراقبة الاخلاقية عن المؤلف والناظر فيما ألفه طبيعة الدوافع التي تنجلي متسامية في خلقه . وعملية الاسقاط شديدة التقارب من عملية التماهي ، اي التشبه بشخص آخر (Identification) الا انها تتميز عن هذه الاخيرة بأنها تعطي صورا عديدة عن الصورة الواحدة مما يجعلها تكشف جوانب مختلفة من الشخصية نفسها (٣) .

وكون الفنان يتخيل ، او يرى ما لا يرى ، لا يعني انه مصاب بالعصاب كما يعتبر فرويد في نظرته اليه . ان الفنان ، في الواقع ، اكثر بعدا عن اي تهمة توجه اليه من عالم المادة . فهو اثيري ، عائش في صومعته يراقب عالم المجرات ، حتى لو كان

---

٢ – المصدر ذاته ، ص ١٢٤ .

٣ – الدراسة ص ١٢ و١٣ .

ابن الواقع والحقيقة في اغلب الاحيان .

من هنا كان دوره مضاعفا : يرى ما لا يرى ويشعـــر بما لا تشعر به العامة من الناس . انه الصفوة التي تتنزه عن الاهواء لترى الحقيقة متجلية صارخة في الحياة الدنيا . وجبران كان من هذا النوع : انه فنان تمر به اوقات يكون فيها في عالم آخر .. في عالم من الشعر .. او في جزيرة بعيدة عن عالـــم الواقع . يقول : «... في هذه الجزيرة اكون متنبها ، مدركا ، غارقا في حياة غير محسوسة ، ربما في الجمال ، او الفرح ، او العذاب ، او الشناعة ، وعندما اعود الى عالم الواقع احاول ان اخبر مـــا حققت هناك» .

فجبران المسقط هنا في حساب ناهدة طويل ، ليس جبران السابح في هواماته (Fantasmes) ورغباته الخاصة ، كما يحلو لها ان تراه في «النبي» او في «يسوع ابن الانسان» .

ان جبران نيزك الخيال المضاء بجمرة الواقع . وليس جبران ابدا عصابي المزاج او الاهواء «يقلب للحقيقة ظهر المجن ويحـــول رغباته وطاقته الجنسية (الليبدو) لخلق رغباته والتعبير عنها في الخيال» (٤) .

---

4 — «Character and Anal Eroticism», Collected Papers, vol. II, p. 45; «on The Transformation of instincts», Collected Papers, vol II, p. 164.

ديكارت العقل العربي [1]

كان يملي مقدمة «ذكرى ابي العلاء» ، وكان يلاحظ في هذه المقدمة ان في درس الادب في مصر مذهبين : مذهب القدمـــاء الذي مثله الشيخ سيد المرصفي ، حين كان يفسر لتلاميذه فـــي الازهر «ديوان الحماسة» لابي تمام ، وينحو في هذا التفســـير مذهب اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين في الكوفة والبصرة وبغداد ، مع ميل شديد الى النقد وانصراف شديد عن النحـــو والصرف وما ألف الازهريون من علوم البلاغة . والآخر مذهب الاوروبيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل نلينو ومـــن خلفه من المستشرقين ، والذي كان ينحو في درس الآداب العربية نحو النقاد ومؤرخي الآداب ، حين يعرضـــون لدرس الآداب

---

١ ـ هذه المقالة تقرأ طه حسين من خلال كتاباته النقدية ، بخاصة فـــي نظرياته الجمالية التي تندرج في باب النقد .

الاوروبية الحية او الآداب الاوروبية القديمة .

وكان يلاحظ ان الفرق بين المذهبين عظيم ، ولا بد من اتقانهما معا لاتقان الآداب العربية اتقانا صحيحا .

كما لاحظ ان بين المذهبين مذهبا ثالثا مشوها رديئا ، كان قائما في مدرسة القضاء ودار العلوم وفي المدارس الثانوية المصرية كلها ، والذي لا يأخذ بخط من أسلوب القدماء في النقد ، ولا من أسلوب المحدثين في البحث ، وانما يحاول تقليد الاوروبيين ، في ما يسمونه تاريخ الادب ، فيعمد الى الكتّاب والشعراء والخطباء والفلاسفة فيترجم لهم ، او يختلس لهم ترجمة من كتب الطبقات على اختلافها ، ثم يتبع كل ترجمة بشيء من شعر الشاعر ، او نثر الكاتب ، او بيان الخطيب ، فيسمي هذا الخليط «ادب اللغة العربية» حينا او «تاريخ ادب اللغة العربية» حينا آخر .

كانت هذه هي الحال في الجامعة المصرية القديمة ، لكنها اخذت تغير في منهجها التعليمي فعنيت بالمذهبين النافعين في وقت واحد : عهدت الى حفني ناصف ، ثم الى الشيخ مهدي بدرس الادب ، وعهدت الى جويدي ثم نلينو ، ثم فييت بدرس تاريخ الادب . فبينما كان الاولان يدرسان الادب ونصوصه المختلفة ، وفيه العناية بالنحو والصرف واللغة والبيان ، كان الآخرون يدرسون التاريخ الادبي بمناهجهم الغربية الحديثة .

في هذا الوقت ، كانت الجامعة المصرية القديمة خليقة ان تصل الى هذه النتيجة وتنتهي الى هذه الغاية ، لولا صدمة الحرب الكبرى لها وعجزها عن دعوة المستشرقين ، فكلفت الشيخ مهدي ان ينهض بآدابها .

والشيخ مهدي لم يكن مؤرخ آداب ، وانما كان باستطاعته قراءة القصيدة وفهمها . هنا يتذكر طه حسين درسا سمعه من الشيخ مهدي ، فيقول : «كان هذا الدرس في تاريخ الادب العربي في الاندلس ، وكنت حديث عهد بدروس الاستاذ نلينو ، وكنت

حديث عهد بدروس الادب الفرنسي في فرنسا ، فلم أملك نفسي ولم استطيع ان أسيغ ما سمعت ، فخرجت من الدرس ، ونشرت في احدى الصحف نقدا عنيفا ، غضب له الاستاذ وشكاني من اجله الى مجلس ادارة الجامعة ، وطلب عقوبة قاسية لم تكن اقل من محو اسمي من بين طلاب البعثة العلمية للجامعة . وانقسم مجلس ادارة الجامعة في هذا . ولم يظفر اهل الخير فيه باصلاح الامر وارضاء الاستاذ وتمكينني من العودة الى فرنسا الا بعد مشقة وجهد .

كان يتمنى الشاب طه حسين ، قبل ذلك بعشر سنين ، في مقدمة «ذكرى ابي العلاء» ، ان توفق الجامعة لاستئناف أسلوبها القيم المنتج في درس الادب وتاريخه . لكن الجامعة القديمة لم توفق لاستئناف هذا الاسلوب . وكذلك الازهر . لقد كان الازهر يطمع في النظام ويريد ان يكون طلابه كطلاب دار العلوم والقضاء.

في هذه الاثناء عرف الازهر شيئا يقال له ادب اللغة . لكن طه حسين يسأل : ما رأيك في ادب يدرسه قوم لا صلة بينهم وبين الادب ، يقلدون فيه تقليدا ، كما يقلدون في الفقه . ويجيب : «نستغفر الله ، بل هم يقلدون في الفقه عن علم بالفقه، ويقلدون في الادب عن جهل بالادب ، وكم كان لاذعا ذلك الالم الذي أحسسته يوم رأيت الاستاذ الشيخ سيد المرصفي يلتمس الكتب المدرسية في «ادب اللغة» ليتعلم منها كيف يدرس الادب على النظام الجديد ليرضي حاجة الازهر الى النظام وكلفه بهذا الرقي الذي لم يكن في حقيقة الامر انحطاطا وضعة ...» .

ودرس الادب لم يتقدم ، كما كان يتمنى الشاب طه حسين ، فانحط في المدارس والجامعات الحكومية المصرية ، لكن ايمانه بمصر كان يختلف عن ايمانه بمدارسها وجامعاتها القديمة ، فبينما مصر تحيا ويعظم حظها من الحياة ، كلما تقدمت بها السن ، وبينما يشتد الاتصال بينها وبين اوروبا فتستغل هذا الاتصال وتنتفع به في فروع الحياة المختلفة ، تظل المدارس فيها حيث

كانت قبل الحرب ، وحيث كانت قبل الحماية وقبل الاستقلال وقبل الدستور ، في الادب بنوع خاص .

وأعطى طه حسين المدرسة دورا كبيرا في اعداد الاجيال المثقفة الطالعة وقال : المدرسة وحدها أصلح السبل وأقومها وأوضحها الى الرقي . لكنه لم يلحظ في زمنه ان بامكان المدارس المصرية القديمة ان تجترح الاعاجيب فطالب بالاصلاح .

واصلاح طه حسين كان جذريا فلجأ الى اعادة النظر بالادب العربي ككل وطالب باعداد معلمين يعلمون اللغة العربية بجودة واتقان . كما طالب باستحداث كتب نحوية مبتكرة على طريقة الثقافة الغربية ، يساعد فيها الفنان المبدع لا المعلم الأمي الذي يقرأ قصيدة ويفسرها فقط .

هنا كان لعقله الغربي الديكارتي فعله وتأثيره الواضح في ترسيخ الثقافة المصرية المعاصرة، ومحاولة منه لربطها ككل بمناهج البحث العلمي الحديث ، وبالتالي ، درسها كما يدرس الفرنسيون والانكليز والالمان ثقافاتهم .

فطه حسين ، الذي رأى في كل دراسة علمية طاقة منظمة ، وثقافة عامة متينة ، ربط الادب بالعقل ، لانه حاجة مادية للمقارنات والموازنات . لكن كيف السبيل الى التعمق بآداب اللغة العربية وربطها بالمعاصرة ؟

يلاحظ طه حسين في كتاباته النقدية ، اهمها في «الادب والنقد» ، ان معرفة الثقافة الغربية واجب أولي لفهم ومعرفة الآداب العربية بصورة عصرية . فلا يمكن للعقل الادبي العربي ان يكون شموليا ، الا اذا تعمق بثقافات الشعوب وغرف منها . حتى الجاحظ ، لو عاش في هذا العصر لحاول اتقان الفلسفة الالمانية والفرنسية ، كما حاول في عصره اتقان فلسفة اليونان .

ورأى طه حسين بعدئذ ان اتقان الادب العربي والوصول بدراسته الى حيث تنتج وتفيد ، ليس من الامور الهينة ، وانما

هو يحتاج الى الثقافة الغربية والى كل دراسات العقل الغربي المادي لفهمه وتبسيطه .

الادب ، كما يراه ، عميده ، ليس مأثور الكلام ، كما جاء عند الاقدمين ، بل هو الادب كغيره من العلوم ، لا يمكن ان يوجد ، ولا ان يثمر الا اذا اعتمد على علوم تعينه من جهة ، وعلى ثقافة عامة متينة عميقة من جهة اخرى .

انه شيء يختلف عن تاريخ الآداب . فمؤرخ الادب لا يستطيع ان يكتفي بمأثور الكلام (الشعر والنثر) ولا بالعلوم والفنون التي تتصل بمأثور الكلام ، انما هو مضطر الى ان يتجاوز ذلك الى دراسة تاريخ العقل الانساني ، وكذلك ، تاريخ الشعور .

مؤرخ الادب ، حسب طه حسين ، مجبر على ان يلم بتاريخ العلوم والفلسفة والفنون الجميلة ، وتاريخ الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ايضا الماما يختلف ايجازا واطنابا ، ويتفاوت اجمالا وتفصيلا باختلاف ما لهذه الاشياء كلها من تأثير في الشعر والنثر او تأثر بهما .

من ثم نأتي مع طه حسين الى القول ان مؤرخ الادب يجب ان يدرس الفلسفة اليونانية ، تاريخ النظم السياسية والحياة الاقتصادية كي يكون كذلك . فلا يمكن لدارس عقل «عميد الادب العربي» ان ينظر اليه ككل (نقدا وأدبا ، فلسفة وسياسة ، اجتماعا واقتصادا) الا اذا وضع في اعتباره ، ان طه حسين لم يكن اديبا ، شاعرا او مفكرا ، او سياسيا ، بل مؤرخ ادب يجمع اليه الاديب والشاعر ، المفكر والسياسي ، الناقد والمصلح الاجتماعي .

وما مطالبته بالاصلاح التربوي والسياسي الا جوهر كونه ذاك المؤرخ الادبي الخلاق الذي لا يقرأ تراث العرب بصورة جامعة مانعة ، بل يقرأه ببصيرة الرائي المدهش . ومن هنا اهمية طه حسين وأسبقيته في تفسير الآداب العربية (شعرا ونثرا) وربطها بالمنطق الديكارتي .

فديكارت طه حسين ، ليس حالة ما قبل المنطق . بل بعدها بكثير ، انه لا ينقل عقل الفيلسوف ويحاول تفسيره بكل جذر ثقافي عربي ، بل ينقله مقارنة وموازنة ليصل ب «اللوغوس» ، اي «الكلمة» الى حدها الفاصل ، اي حد العقل والمنطق .

ان طه حسين تابع الحضارة الغربية ومفسرها في آن ، هو موجز جوهر العقل الغربي الديكارتي ومطبقه في دراسته عن ابن خلدون نقديا . من هنا أسبقيته في تطويع «اللوغوس» وربطها بالحياة الادبية سياسة وتاريخا. فهو يفهم ، ان الثورة الفرنسية، شيء وتاريخ هذه الثورة شيء آخر . فالثائر هو من يكتب تاريخ اي ثورة في التاريخ ، لا المؤرخ البعيد عنها ، لانه المؤهل لذلك .

فطه حسين الذي يطالب بالمعاناة في تأريخ كل ثورة وكل ادب ، يطالب بالذاتية الجمالية . وهكذا يرى ان تاريخ الادب هو ادب في نفسه ، لانه يتأثر بمأثور الكلام . وتاريخ الادب علم من جهة اخرى ، ولكنه لا يستطيع ان يكون علما كالعلوم الطبيعية والرياضية لانه متأثر بهذه الشخصية . ولانه لا يستطيع ان يكون بحثا موضوعيا كما يقول اصحاب العلم ، وانما هو بحث ذاتي من وجوه كثيرة .

انه اذن شيء وسط بين العلم الخالص والادب الخالص : فيه موضوعية العلم ، وفيه ذاتية الادب .

ان طه حسين يستدرك هنا ليرى ان هناك ادبا انشائيا وأدبا وصفيا : الانشائي هو الكلام نظما ونثرا ، والوصفي لا يتناول الاشياء من حيث هي . انه يتناول الادب الانشائي الذي يمثل الطبيعة وجمالها .

ويفضل طه حسين الادب الانشائي على الادب الوصفي لانه «الادب الحق» الذي ينحل الى شعر ونثر والذي ينتجه الكتّاب والشعراء ، لا لانهم يريدون ان ينتجوه ، بل لانهم مضطرون الى انتاجه اضطرارا في اول الامر . وهو الادب القابل للجدة لانه يتأثر بالبيئة والجماعة والزمان .

بعد هذا كله ليس تاريخ الادب حديثا اذن ، وليس علما متكلفا . انه قديم وهو طبيعي . انه كغيره من العلوم والفنون متصل بالزمان والمكان والبيئة والجماعة . انه يتغير ويتطور ، يتقدم ويتأخر ، يرقى وينحط . فتاريخ الادب الذي استحدثه طه حسين ليس انشاءً او اختراعا . انه تجديد واصلاح لما تركه الاقدمون . لكن على اي قاعدة ، او على اي منهج علمي اخذ طه حسين هذا التجديد وهذا الاصلاح ؟

اذا نظرنا الى انهماكات طه حسين السياسية والادبية ، راينا انه لم يفصل في كتاباته جميعا بين الذاتي والموضوعي ولم يجعل من العاطفة ، او الحدس ، برهانا على اكتشافاته المستجدة في تاريخ الادب العربي القديم والحديث معا: فهو حين نفى الجاهلية، نفاها دينيا اولا ، ولم يقل بأن ما كتب فيها من شعر كان وليد جهل مطبق للحضارة الانسانية .

ان شعر الجاهلية اذن وليد بيئة جماعة متدينة وزمان ومكان متدينين . وليس وليد حالة غيبية بعيدة عن العقل والمنطق . لذلك نظر طه حسين الى آداب الجاهلية من زاوية القديم والجديد ، وشك في قيمة هذا الادب ، وألح في شكه ، لان الكثرة المطلقة في ما نسميه ادبا جاهليا ، ليست من الجاهلية في شيء ، وانما هي منحولة بعد ظهور الاسلام . فهي اسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم اكثر مما تمثل حياة الجاهليين (٢) .

وطه حسين الذي اثار في رأيه هذا عاصفة وقدية من النقد ضده ، لم يشك في ان ما بقي من الادب الجاهلي الصحيح قليل

---

٢ ـ «الادب والنقد» ـ الجزء الاول ـ منشورات دار الكتاب اللبناني ـ المجلد الخامس .

جدا لا يمثل شيئا ، ولا يدل على شيء ، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الادبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي . لكنه اضطر في معركة كتابه «في الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) الذي اثار ضجة في صفوف الرأي العام انعكست على مجلس النواب الذي كانت أغلبيته وفدية ويترأسه سعد زغلول ، اضطر ان يسحب كتابه من الاسواق ويحذف بعض الفقرات التي اثارت غضب حزب الوفد .

ثم اعاد طباعته بعنوان جديد «في الادب الجاهلي» . الا انه تمسك بما جاء في الطبعة الاولى من كتاب الشعر الجاهلي وقال ، انه لو وجد فرصة لاعادة نشر هذه الآراء لفعل ذلك بلا تردد .

وهدأ الوفديون لكن طه حسين ظل مرتبطا بالاحرار الدستوريين وبرأيه في ما يختص بالشعر الجاهلي .

ان اهمية طه حسين ، ليست في انه كتب سيرة او مقالة ، بحثا او تأريخا ، بل في انه كان اول من تعامل مع الفكر الاوروبي جديا عن طريق الادب المقارن في تفسير الحضارة العربية الادبية وربطها بسلطان العقل الديكارتي .

انه احب ان يكون واضحا جليا ، ان يقول للناس ما يريد قوله ، دون ان يضطرهم الى ان يتأولوا ويتحملوا ويذهبوا مذاهب مختلفة في النقد والتفسير والكشف عن الاغراض التي يرمي اليها .

اراد طه حسين ان يريح الآداب العربية من تعبها فارتاح هو من الرد والدفع والمناقشة . لذلك اصطنع في الادب ، كما قال ، هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الاشياء في اول هذا العصر الحديث .

لقد استقبل البحث عن الادب العربي وتاريخه متناسيا العواطف القومية وكل مشخصاتها ، العواطف الدينية وكل ما يتصل بها ، لانه لم يتعصب لا لعربي او لاعجمي ، بل للثقافة الانسانية الشاملة .

ان شموليته النقدية التي كان يتحلى بها عن طريق منهج ديكارت العلمي كانت حضوره كمبدع غيَّر مفاهيم الادب ونظرياته النقدية طوال قرن كامل . كما كان بداية تاريخية جديدة لم تعرفها الثقافة العربية بعد الجرجاني ، ابو هلال العسكري والمرزوقي ، وحتى ابن خلدون في ما يختص بالشعر ونحله .

« فرمانات » الثقافة البروليتارية

يتساءل لينين في رسالة الى غوركي : «اي ادب يجب ان نكتب» ؟ لكنه سرعان ما يؤكد بأن غوركي أقنعه بأنه من المتعذر الان انشاء ادب شرعي منتظم ، لان لينين على قناعة ، بأن مـــا يلزم الحزب ، هو اصدار صحيفة سياسية منتظمة تنطق بلسانه، تصدر وتناضل بقوة وثبات ضد الانحطاط واليأس .

ومنذ لقاء فلاديمير ايليتش بغوركي وهو يقدره بوصفه كاتبا، وكانت تعجبه ، بنوع خاص ، «الام» ومقالاته في «نوفايا جيزن» عن البورجوازية الصغيرة ، كما كانت تعجبه مسرحية «في القاع» واغنية الصقر ونذير العاصفة والروح التي كتبت بها . وكـــان يحب من مؤلفات غوركي «ستة وعشرون رجلا وامرأة واحدة» .

***

تعرف فلاديمير ايليتش على غوركي في العام ١٩٠٧ فـــي

مؤتمر لندن الحزبي . ومنذ ذلك التاريخ نشأت قرابة روحية بينهما من خلال رسائل كتبها اليه عرفت أسلوبا خاصا تضمن لهجة عنيفة واحدة .

ويتضح من هذه الرسائل ان لينين كان يحترم كثيرا غوركي ويعتبره : «اعظم ممثل للادب البروليتاري بلا شك» . كما كان غوركي يتهيبه بدوره ويصفه «بالانسان الاصلع ، الالثغ ، المكتنز ، العفي» الذي اخذ يحدثه مباشرة عن النواقص في كتابه «الام» وهو يمسح بيد جبينه السقراطي ويمد الاخرى بسرعة نحوي ، وعيناه النابضتان حياة غريبة تلمعان برقة» .

ويتابع غوركي : «واتيت اليه ذات مرة ، فاذا بي ارى على الطاولة كتابا كان هذا الكتاب «الحرب والسلام» .

ـ أجل ، تولستوي ! احببت ان اقرأ مشهد الصيد ، لكني تذكرت ان عليّ ان ابعث برسالة الى احد الرفاق . ليس لدي اي وقت للقراءة . هذه الليلة فقط قرأت كتيبك عن تولستوي .

تمطى في مقعده بلذة وهو يبتسم مغمضا عينيه قليلا ، ثم اردف يقول بسرعة ، خافضا صوته .

ـ اي كتلة ضخمة ، آ ؟ يا له من انسان عظيم قوي ! هذا يا أبتاه فنان . . . أتعلم ما المدهش ايضا ؟ لم يوجد ، حتى هذا الامير ، موجيك حقيقي في الادب .

ثم تساءل وهو ينظر الي بعينين نصف مغلقتين :

ـ من في اوروبا نستطيع ان نقارنه به ؟

ورد هو نفسه على تساؤله قائلا :

ـ لا احد .

ثم ضحك وهو يفرك يديه (١) .

---

١ ـ م. غوركي ، ج ٧١ ، ص ٧ ـ ١٦ ـ ١٧ ـ مؤلفات في ثلاثين جزءا.

وكما كان لينين يرى في غوركي فنانا عظيما ، كذلك كان يرى في ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية . وبعد موته كتب لينين يقول :

«ان أقلية ضئيلة من الناس ، حتى في روسيا نفسها ، تعرف تولستوي الفنان . ولكي تصبح مؤلفاته العظيمة في متناول الناس جميعهم فعلا ، لا بد من النضال الدؤوب ضد النظام الاجتماعي ، الذي فرض على الملايين وعشرات الملايين من الناس حياة الجهل والبلادة والعمل الشاق والفقر ، لا بد من انقلاب اشتراكي ...» (٢) .

وانقلاب لينين الاشتراكي ليس فقط في المجال السياسي والاقتصادي وبناء المجتمع الجديد ، بل في خلق ثورة ثقافية جديدة في الادب والفن . وهذه الثورة الثقافية التي دعا اليها لينين تعود لتتوضح اليوم اكثر فأكثر لنا بعدما خصصت منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ، ترجمة كاملة عن الروسية قام بها يوسف حلاق لآراء لينين حول مسائل الادب والفن وعلم الجمال والشعراء في روسيا وخارجها ، في جزءين .

فالجزء الاول يتضمن جميع ما قاله لينين في المسائل العامة، الماركسية ، الفلسفة ، الثقافة القومية ، في الشعبيين والديموقراطيين الثوريين وفي تولستوي ونضال البروليتاريا . اما الثاني فهو الاهم ، نقرأ فيه مناقشات لينين العملية ورسائله الى غوركي ، خاصة ما يبديه بشأن الثقافة البروليتارية وجماعة الثقافة البروليتارية .

فلينين الذي طالب «بحرية الادب وحرية الكلمة» قال :

«لا مراء في ان الادب أقل الامور قابلية لطمس الخصائص الابداعية والتسوية الآلية ولسيطرة الاكثرية على الاقلية . وليس من شك

١

٢ ـ ج ٢٠ ، ص ١٩ ـ ٢٤ ، طبع في ٢٩ ـ ١١ ـ ١٩١٠ .

في انه من الضروري ضرورة مطلقة توفير مجال للمبادرة الشخصية والميول الفردية ، مجال للفكر والخيال ، للشكل والمضمون .» (في الادب والفن الجزء الاول ، ص ٥٣) ، **بعكس الادباء الاشتراكيين العرب الذين رأوا ان الادب عجلة ومسمارا في المجتمع الثوري .**

فالفن الذي يريده الكاتب العربي الثوري تابعا ومكملا للنظرية السياسية، يرى لينين ان على الشعب ان يتعلم كيف يفهم الشعر، «**لا ان يكون الفن مفهوما من الشعب**» ، لان للفنان ، حسب تعبير غوركي ، نفسية مختلفة . وبعبارة اخرى ، ان الفنان كثيرا ما يتصرف بتأثير مزاجه الذي يصل الى قدر من القوة يبطل اي تصورات اخرى .

ومن هنا قول لينين : «**غوركي دائما ضعيف الارادة جدا في السياسة ، وينساق وراء العاطفة والمزاج**» (٣) .

اي ما معناه ان غوركي فنان وحسب .

ولينين ، من هذه الناحية ، لا يرى ان الزام الفنان بالسياسة (التنظير) امر واجب . من هنا قوله في رسالة الى غوركي ايضا : «من المفهوم انك اوصلت نفسك الى المرض . فأنت تقول ان الحياة لم تعد صعبة عليك فحسب ، بل اصبحت بغيضة !! بالتأكيد انك لا تستطيع ، بوصفك فنانا ، ان تلاحظ وتدرس ، هنا ، الجديد في الجيش او الجديد في القرية ، او الجديد في المعمل ، عندما تسمر نفسك في وقت كهذا الى أتعس مركز ، بوصفك محررا لقسم الترجمة (أفضل مهنة لمراقبة الناس ، للفنان) . لقد حرمت نفسك امكانية ان تعمل ما يرضي الفنان فيك . ففي بطرسبرغ يمكن العمل في السياسة ، لكنك لست

---

٣ ـ المصدر ذاته ، ص ٥٨ .

بسياسي ... » (٤) .

ولينين الذي كان له دائما «خطة واسعة للعمل» كان يهدف من ذلك «رفع مستوى التعليم والثقافة» لبناء المجتمع الجديد . انه في مناقشاته الحزبية وخطبه ورسائله يتخوف من عرض الكاتب لافكار بورجوازية رجعية تحت شعار « الثقافة البروليتارية» ، بعكس مفسريه التحريفيين الذين رفضوا ان يكون للفنان خاصيَّة ذاتية مبدعة .

***

يقول بسام طيبي في مقال نشرته له مجلة «مواقف» في عددها الثالث ١٩٦٩ عن «الكتابة الوصفية والكتابة الثورية» :

«ان الكتابة العربية المعاصرة ، كما اراها ، تأملية ، غير ثورية وغير علمية . ان التأملات الثورية ليست كتابة ثورية . كذلك ليست الديماغوجية الثورية كتابة ثورية . هناك مقاييس دقيقة يمكن القول ، اعتمادا عليها ، ما اذا كان كتاب ما ثوريا ام لا ، فلا يكفي ان ترى العبارات الثورية عبر هذا الكتاب حتى يكون ثوريا. الكاتب الثوري الجدي يتبع طريقة البحث العلمي في كتاباته كما فعل ماركس وانغلز ، ولينين وماوتسي تونغ وغيفارا وغيرهم من كبار المنظرين الثوريين الحقيقيين» .

وهذا الكلام المثالي التوفيقي لا يقبله موقف لينين الثوري . فلينين لا يفرق بين النظرية والممارسة ، حتى في خلق الكتابة الثورية الجديدة ، ومن هنا قوله :

«بدون العمل والنضال لا قيمة اطلاقا للمعرفة المأخوذة عن الكتب والمؤلفات» .

---

٤ — ص ٦٥ ، المصدر ذاته .

وحتى انه كان ضد «الشعارات الشيوعية» بشكل جذري ، يحذر منها الشبيبة والمثقفين . وكان دائما يفرق بين المدرسة القديمة والمدرسة الجديدة ، اي كان يخاف من التأويلات الخاطئة التي تقول : ان المدرسة القديمة لم تكن تعرف غير الدراسة ، والدراسة المضنية والحفظ الآلي ، ويطالب بالتمييز بين ما هو سيء في المدرسة القديمة وبين ما هو صالح ويقول : «علينا ان نعرف كيف نختار منها ما هو ضروري للشيوعية» (٥) .

وانطلاقا من هذه المقولة الجدلية فسر لينين قيام الثقافة البروليتارية ، قال :

«فنحن لم نتوصل الى حل لمسألة الثقافة البروليتارية ، ما لم نفهم بوضوح انه يمكننا ان ننشيء مثل هذه الثقافة فقط حين نكون على معرفة تامة بالثقافة التي أبدعها تطور الانسانية كلها ، وحين ندرسها دراسة نقدية . الثقافة البروليتارية لم تظهر فجأة من مكان مجهول ، وليست من اختلاق اناس يدعون انهم اختصاصيون في الثقافة البروليتارية . فهذا كله هراء . على الثقافة البروليتارية ان تكون التطور الطبيعي لمجمل ما توصلت اليه الانسانية من معارف تحت نير المجتمع الرأسمالي ومجتمع الاقطاعية ومجتمع الموظفين . هذه الطرق والشعاب قادت وتقود وستظل تقود كلها الى الثقافة البروليتارية ، تماما كما بيَّن لنا الاقتصاد السياسي الذي اعاد ماركس صياغته ـ النقطة التي لا بد للمجتمع الانساني ان يبلغها ودلنا على الانتقال الى الصراع الطبقي والى بداية الثورة البروليتارية» (٦) .

---

٥ ـ ص ١٣٧ ـ المصدر ذاته .

٦ ـ ص ١٣٩ ـ المصدر ذاته .

«الفن ، ما الجدوى ؟»

ليست الثقافة البروليتارية الا «التطور الطبيعي لمجمل ما توصلت اليه الانسانية» ولم يكن من وجود لها بالنسبة الى لينين وماركس ، كما يبينه ميشيل راغون في كتاب : «الفن ، ما الجدوى ؟» ، لان هناك ثقافة تتكون من ذاكرة البشر والطبقات والازمنة والبلدان جميعا ، وكثيرا ما يردد شعار لينين : «الشيوعية هي السوفييت زائد الكهرباء» . لكن ينسى الذين يرددونه (وربما يفعلون ذلك عمدا) ان هذه الجملة مبتورة . فالجملة الكاملة هي في الواقع : **«الشيوعية هي السوفييت ، زائدا الكهرباء ، زائدا الثقافة بين الجماهير»** . ففي فكر لينين لا يمكن ، اذن ، الفصل بين التكنولوجيا والثقافة [٧] . واحترام لينين للثقافة البورجوازية لا يعني انه كان يرى فيها المثال والواقع ، بل التطلع والنظرة الابداعية الواعية . فهو في الثقافة لم يكن يفرق بين القديم والجديد، بل كان يدعو الشبيبة الى قراءة المعارف الانسانية بصورة جديدة ذكية لا آلية :

«اننا لا نؤمن بالتعليم والتثقيف اذا انزوت في المدارس وانقطعت عن الحياة المندفقة» (من خطاب ألقاه في المؤتمر الثالث لاتحاد الشبيبة الشيوعي لعامة روسيا في ٢ تشرين الاول ١٩٢٠) . وهذا ما لم يفهمه الادباء والواقعيون العرب ، او المفكرون ، لا بالنسبة الى الثقافة الجديدة التي يدعون الى قيامها، او بالنسبة الى الوعي الثوري الذي دعوا اليه بعد ٥ حزيران ١٩٦٧ .

---

٧ ـ ميشيل راغون «مواقف» ، عدد ١٩ ـ ٢٠ ـ ١٩٧٢ عن الفن البورجوازي والفن البروليتاري .

نتاج ما بعد النكبة

يشير نديم البيطار في كتابه «الفعالية الثورية في النكبة» الى ان المفكرين العرب لم يحققوا لانفسهم هذا الدور بعد (اي ان الفكر الثوري بالمعنى اللينيني لم يلعب دورا كبيرا في المسيرة الثورية الثقافية) ، ولم يرتفعوا الى مستوى النكبة «ونتاج ما بعد النكبة الفكري يعلن بوضوح عن الفقر الثوري المخجل الذي ينطوي عليه» (٨) .

ويتابع في كتابه من «النكسة الى الثورة» (ص ٢٧ — منشورات دار الطليعة ، بيروت) : «الفكر الثوري هو فكر يعتمد العبارات المنمقة ، والتخريجات اللفظية ، والكلمات الطنانة والشعارات ، وليس وقائع الاجتماع وظواهر التاريخ والقوانين التي تسودها ، وهو اذا كان واقعيا وموضوعيا ، فهو يقتصر على تحديد وقائع منفصلة ، او مفاهيم جزئية ، ويمتد في احسن حالاته ، الى بعض نواحي الكل الاجتماعي فقط ، دون ان يحاول ان يكشف عن القوانين والاتجاهات التي تسود هذا الكل ككل ، فهو اساسيا فكر تبشيري ، يعبر عن نوازع نفسية ، عن آمال وأشواق دون ان يرتبط بالتاريخ وقوانينه . انه بكلمة اخرى ليس فكرا ثوريا ، او هو فكر ثوري غير متكامل ولا ناضج» .

ما هو الفكر العربي الثوري ؟ هل هو وليد البعد اليومي عن تحليل الواقع وتفسيره من خلال الممارسة ؟ ام ان الفكر العربي الثوري (بما فيه الثقافة الجديدة !) الذي يقصد نديم البيطار هو الفكر الذي يكتب من وراء المكاتب والقراءات الموسوعية (هذا اذا

---

٨ — دار الطليعة — بيروت ، الطبعة الثانية (موسعة) ١٩٧٣ ، ص ٢٢٣ . الطبعة الاولى من الكتاب صدرت عام ١٩٦٥ .

اعتبرنا ان المنظرين المثقفين عندنا في هذه المرحلة الثورية هم **ابعد** الناس عن الممارسة والفعل !) .

زيف وأي زيف

كيف يمكن للثورة الثقافية ان تنهض في بلادنا بعدئذ ؟ بـل كيف يمكننا ان نطبق تعاليم لينين في الادب والفن على واقعنا الثقافي الميت ، دون ان نمارس ما مارسه لينين قبل الثورة وبعدها ، حتى توصل الى نظرياته وافتراضاته .

لا بل ، كيف نسمح لانفسنا في النصف الثاني من القرن العشرين ان نعتمد آراء لينين دساتير نمشي في ظلها لتفسير الواقع الثقافي العربي الراهن وتغييره .

اكثر ما كان يزعج لينين هو ادب الشعارات او «فرمانات» الثقافة البروليتارية الجديدة (مجموعة «مسائل الثقافة في عهد ديكتاتورية البروليتاريا» ١٩٢٥) .

ومن هنا كان يأخذ عليها زيفها . فحين يكتب بليتنيف (رئيس جماعة الثقافة البروليتارية منذ كانون الاول ١٩٢٠) : «ان مسألة بناء ثقافة بروليتارية لا يمكن حلها الا بقوى البروليتاريا ذاتها من عمال وفنانين ومهندسين الخ ... يخرجون من وسطها هي ...» كان يعلق لينين قائلا : **(زيف وأي زيف)** .

واذ يفلسف بليتنيف الفنان : «... وسيكون الفنان البروليتاري فنانا وعاملا في آن واحد وعلى السواء» .

يعلق لينين : **((هراء !))** .

فلينين الذي كان يردد دائما **((ينبغي ان نحلم))** تساءل مرة : ماذا يجب علينا بالضبط ان نحل محل القديم (وهذا كان بصدد الفن والادب) . هل علينا ان نعتبر ما ليس عرضة للتصفية وكأنه

قد صفي (حسب رأي بوتريسوف) . ام علينا ان نطور هذا القديم وندافع عنه ؟

لقد رأى في الذين يشتمون القديم ويذمونه **((خونة))** .

ومن هنا قوله الشهير : «لا يمكننا ان نردد بشأن السيد بوتريسوف وشركاه الابيات الشهيرة : «انهم لم يخونوا ، بل تعبوا من حمل صليبهم ، تخلى عنهم روح الغضب والحزن في منتصف الطريق» .

«ان أمثال هؤلاء ((التعبين)) الذين يظهرون على منصة الكتّاب الاجتماعيين ويبررون منها ((تعبهم)) من القديم ، وعدم رغبتهم في العمل على اصلاحه ليسوا ، بالضبط ، اناسا تعبين فقط ، بل خونة» (٩) .

بعدئذ كيف يمكننا تجاهل تفسيرات لينين حيال القديم والجديد ونسعى الى خلق ثقافة جديدة .

المطلوب اعادة قراءة لينين «في الادب والفن» ليس اكثر ! آنئذ لن نحمّل المبدع او الفنان العربي عبء المرحلة السياسية الحرجة ، ولا نمارس عليه فوقياتنا النظرية والالزامية التي لا تحصى ولا تعد ، بل نعطيه حرية التصرف والاختيار .

لقد كتب لينين الى غوركي يقول : **((اني بالطبع ماركسي عادي في الفلسفة))** ، فهل يدرك المطالبون عندنا بالثقافة البروليتارية ، او بالتنظير الثقافي ان التواضع هو أحوج ما هم بحاجة اليه . فالثقافة الشعبية ليست في هذه المعادلة : «حاصل الثقافة البروليتارية + النظرية الحزبية + مفوضية الشعب للتعليم» ، بل في ديالكتيك التطور الاقتصادي والاجتماعي على السواء .

ان هدم القوى المادية للثقافة السائدة ليس في حرق كتب

---

٩ ــ «في الادب والفن» ، الجزء الاول ، ص ١٦٣ ، الترجمة العربية .

المتنبي والتراث، او ائتلاف «أزهار الفن» ، بل في فهم هـــــذه الثقافة السائدة على اساس انها معطيات ومعطيات انسانيـــــة فقط .

حياة بعيدة عن الواقع

(ثقافة المرحلة والابداع)

«عندما تنبه المثقفون في البلاد العربية ، في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، الى أفكار اوروبا الحديثة ومؤسساتها وبدأوا ، في النصف الثاني منه ، يشعرون بقوتها ، فقد كانوا يتساءلون عما يجب عليهم ، وعما يمكنهم ان يأخذوه عن الغرب لإحياء مجتمعهم . كما كانوا يتساءلون : بأي معنى يظلون عربا ، ويظلون مسلمين ، اذا ما تأثروا او اقتبسوا عنه» (١) .

اما اليوم، وفي النصف الثاني من القرن العشرين فيتساءلون: بأي معنى يسجلون ادب الحرب للمحافظة على الثورة ؟

---

١ ـ سيسيل حوراني في كتابه «الفكر العربي في عصر النهضة»، الترجمة العربية ، دار النهار للنشر ، الفصل الاول .

هذا التغير الذي طرأ فجأة على عالم الثقافة العربية عندنا قبل الحرب وبعدها ، هو تغير في جميع الاتجاهات : في الشكل وفي المحتوى ، في الكتابة وفي طريقة الكتابة ، في الافكار وفي بنات الافكار . وكل ذلك بحثا عن معنى الاشياء في الطبيعة وخارجها ، في الذات وخارج الذات .

لكن هذا التحول (او التغير) كان نتيجة تواجد المثقف في السياسة لا خارجها ، في النضال لا خارج الحلبة . انه بهذا التواجد الشكلي طرح تساؤلات الماضي وتساؤلات الحاضر ، بحثا عن معنى المستقبل فيه ومعنى المستقبل في الآخرين .

بمعنى آخر ، لم يكن مثقف ٥ حزيران ١٩٦٧ ، الذي يبدو كأنه طلع كالمارد من القمقم ، الا عبارة عن محبِّر كلمات وخالق عوالم عاجية لا صلة لها بالواقع او بالانسان ، يرى ان الهزيمة لم تكن نتيجته ؛ بل نتيجة العقلية الغيبية التي تتحكم به ، ونتيجة الانظمة التقليدية التي تحكمه (٢) .

وبهذا أدرك هذا المثقف الحزيراني ان دوره هو في تعرية التركيبة المجتمعية المؤلفة من الحاكم وتوابعه (العسكريتاريا واستراتيجيتها) ، فدعا الى اعتماد العلم الحديث والبحث العلمي والتطبيق التكنولوجي لحل المشكلة ، مادا اصابع الاتهام الى السلوك التقليدي البطيء التواكلي (٣) . لكنه آمن في المقابل ، بولادة جديدة للانسان العربي ، — ولادة تتقاطع عندها خصائص الماضي وملامح الحاضر (٤) .

---

٢ — صادق جلال العظم في كتابه «النقد الذاتي بعد الهزيمة» (دار الطليعة — بيروت ١٩٦٨) .

٣ — صادق جلال العظم ايضا .

٤ — زكي نجيب محمود .

غير انه رأى هذا الانسان بلا قبل او بعد يرتجف ويعاني معالم الالم والخيبة (٥) . كما رأى عددا غير قليل من المثقفين العرب يشعر بأن العقلية المسيطرة عقلية تقليدية غيبية ، سلفية، رومنطيقية عاجزة عن مواجهة مشكلات القرن العشرين والتحديات الخارجية والداخلية (٦) .

ومن مظاهر هذا الرفض ، كما يرى بركات ، صدور عدة كتب ودراسات ومقالات وخطب بعد الخامس من حزيران ، تدعو الى النقد الذاتي والكشف عن أوجه الضعف في الحياة العربية. مثلا ، كتاب قسطنطين زريق «معنى النكبة مجددا» (صدر بعد الحرب مباشرة) فقد جدد فيه دعوته الى «انقلاب تام في اساليب تفكيرنا وعملنا وحياتنا بكاملها» (ص ٨٠) والى «تدريب العقل وتنظيمه بالاقبال على العلوم الوضعية والتجريبية ... والابتعاد ما امكن عن الخيال المخدر والرومنطيقية المائعة» (ص ٩) والى «قلب المجتمع العربي قلبا جذريا وسريعا من مجتمع انفعالي توهمي ميثولوجي الى مجتمع فعلي تحقيقي عقلاني علمي» (ص ١٧) .

هكذا يرى حليم بركات هذا الرفض وهذه الدعوات بعد حرب ٥ حزيران ١٩٦٧ مباشرة في مشاعر عارمة بالفشل والعجز والقرف والتهكم والغضب والتمرد والرغبة بالمصارحة وتسمية الاشياء بأسمائها الحقيقية وطرح المواضيع والاسئلة المحرجة . لكنه يراها عابرة ولا تستمر الا بين فئات قليلة من الشبان المثقفين .

من هنا بدأ مثقف ٥ حزيران ١٩٦٧ ، يشك بكل القيم :

---

٥ ـ عبد الله القصيمي .

٦ ـ في مقال لحليم بركات عن «الاغتراب والثورة في الحياة العربية» نشرته مجلة «مواقف» رقم ٥ ، تموز ـ آب ١٩٦٩ .

شعرية كانت ام فكرية، سياسية كانت ام عسكرية. وشكه هذا لم يكن يسعى الى اليقين ، بل الى يوتوبيا جديدة تمثلت في اكثر من شعار طرحه حول كيفية اعادة النظر بالموروث وايجاد موروث جديد يكون افضل واصفى .

وموروث هذا المثقف الحزيراني الجديد كان توفيقية غيبية طالبت بالعلم والتكنولوجيا لمستقبل العربي ، لكنها ظلت في حدود الرغبة والمحاولة . من هنا لمسنا تضعضعا واغترابا في ذهنية هذا المثقف . ولم تكن الحلول التي طرحها الا نماذج عن ضيق حدسه ومحدوديته وانغلاقه .

فحين يرى حليم بركات في تحليله لظواهر الاغتراب في المجتمع العربي ، ان العربي لم يتمكن حتى الان من مواجهة نفسه وطرح الاسئلة الضرورية المحرجة ، كيف نفسر دعوة قسطنطين زريق الفوقية «الى انقلاب تام في اساليب تفكيرنا وعملنا وحياتنا بكاملها ؟» .

ما دام العربي مشلولا في نظر عالم الاجتماع ، فكيف يمكنه ان يجد بديلا موضوعيا لحياته ومستقبله ؟ لا بل كيف يمكن هذا العربي ، الخيالي ، الرومنطيقي ، الشاعر ، ان يغير نمط تفكيره وأساليب عيشه سياسيا واجتماعيا فجأة بعد حرب خاطفة ؟

هؤلاء المثقفون الذين طالبوا العربي بأن يتغير فجأة ، منقطعا عن جذوره وترسبات ماضيه ، هم واهمون ، لان النظرية ليست حياة نحياها ، والتراث ليس جرعة ماء نشرب محلها اكسير الحياة .

من هنا كم تبدو حياة المثقفين العرب ، وبخاصة اللبنانيين ، بعيدة عن واقع المرحلة السياسية التي نعيش في ظل الصراع العسكري العربي ـ الاسرائيلي . فهؤلاء الذين نعوا ثقافة ما قبل ٥ حزيران ١٩٦٧ والانظمة السياسية التي تنمو في ظلها ، نراهم اليوم ، بسحر ساحر ، يتحولون من تشاؤميين الى متفائلين ويكتبون عن «عودة الوعي» في ٦ تشرين ١٩٧٣ كأن ٥ حزيران

١٩٦٧ لم يكن ابدا .

لذلك لم تعد مشكلة الثقافة العربية المعاصرة ، لا بل العقل العربي بعامة ، في انتصار نظام سياسي على نظام سياسي آخر ، بل المشكلة كل المشكلة في تشرذم هذه الثقافة ودعاتها : ان هؤلاء ليسوا تقدميين الا بعد انتصار التقدميـــة ، وليسوا عروبيين الا بعد انتصار العروبة .

فالمثقـــف من هؤلاء ، الـــذي يكتب عن حرب ٦ تشريـــن ١٩٧٣ (شاعرا كان او اديبا ، مفكرا او فيلسوفـــا ، فنانا او موسيقيا) هو نفسه مثقف ٥ حزيران ١٩٦٧ الذي نعى العقـــل العربي بعامة ، وجاء بعد ٦ تشرين يقبل كل القيـــم التوهمية ، الميثولوجية ، الرومنطيقية التي ثار عليها سابقا واعتبرها تواكلية تتنافى مع استراتيجية التطور التطبيقي لاشاعة العلم الحديث .

المطلوب من هذا المثقف ليس استراتيجية علمية للثقافـــة العربية ، او للعقل العلمي العربي ، بل عودة الـــى المبادرات الشخصية والاعتماد على الابداع طريقا لكل تحقق ظاهري علماني يفسر التراث العربي لا ينفيه او يتنكر له بمجرد تغلب مرحلـــة سياسية على مرحلة سياسية ، او تغلب مرحلة عسكرية علـــى مرحلة عسكرية .

فالابداع من هذه الناحية في تقدم الثقافات ورقيها ، ليس نتيجة الآني العابر من حياتنا . انه استمرارية لا تنتهي بانتصار مرحلة او بفشل مرحلة . انه امرأة لا تستسلم بسهولة لكل عابر سبيل . هنا لا يمكن ان نغير القيم المتوارثة او الثابتة ، غيبيـــا وماديا ، في حياتنا الثقافية العربية بمجرد حرب تشتعل ، لان الثقافة شعب بأكمله ، تتجمع وتتكون من سنوات العمر ، لا من قرار الحرب او من انتصار الجيوش في معركة الحضارة .

« الوعي العائد » على « ظهر الحمير » !

توفيق الحكيم يفكر .
توفيق الحكيم يكتب .
ينشر «عودة الوعي» لاول مرة ، فيثير ضجة من النقد حوله .
منهم من يتهمه بالشيخوخة .
ومنهم من يعجب لجرأته فيؤيد لكن بصمت .

ان هذا الطالع من ادب اللامعقول ، الباني في هيكل اللغة المسرحية هياكل من المضامين والاشكال الجديدة ، ضحك لما كتب ضده في الصحف ، ولما قيل عنه في الصالونات الادبية ، وأصدر طبعة ثانية من «عودة الوعي» مضيفا عليها النقود والتعليقات .

وأخطر ما نشره في متون «عودة الوعي» «رسالة من توفيق الحكيم الى اليسار المصري» يقول فيها : **«بعد الصدمة الاولى لـ «عودة الوعي» ، وبعد كل ما أثار هذا الكتاب من شكليات وسطحيات في المواقف والمشاعر ، خصوصا في بعض البلاد**

العربية التي تسود فيها ناصرية تجارية .. أعتقد انه آن الاوان للدخول في صميم القضية التي أثرتهـا ، ومناقشة جوهـــر الموضوع بعيدا عن الاشخاص والشخصيات» .

الى ان يقول في فقرة ثانية دفاعا عن نفسه وعن «عودة الوعي»:

«اني بما كتبت لم اكن اتجنى على عبد الناصر كما يقولون : انني على العكس أحبه ، وأقدره لكنني اضع اجتهاداته في موقعها ، وأعتبر ان مشكلات الديموقراطية والاشتراكية في بلادنا لا تزال ـ بعد عبد الناصر ـ في حاجـــة الى حلول اخرى ثوريـــة ديموقراطية .

«انني لا أنقد لحساب الماضي . وانمـــا أنقد لحســـاب المستقبل ـ حاولت نقد ما رفضت من سلبيات ايام عبد الناصر ، بل ايام السادات ايضا .

«ان ميولي التقدمية كانت دائما واضحة ، ومنذ ما قبـــل الثورة . ويكفي كتاب «سلطان الظلام» الذي كان يحارب النازية منذ اربعين عاما .

«اما تعاطفي مع الماركسية التي كنت أدرسها في العشرينات، عندما كان عمر الثورة الروسية أقل من سبع سنوات ، فشـــيء معروف . وكنا ايامها نرقب انشاء حزب او اتجاه اشتراكـــي واضح في مصر .

«ولكل ذلك أعتبر من حقي أن أتكلم اليوم عن الاشتراكية في مصر . ومن حقي أن أعمل على وضعها على اساس سليم ، وأن اخاف على اليسار المصري وأحافظ عليه وعلى مستقبله» .

استكمال «عودة الوعي»

هل يحافظ توفيق الحكيم فعلا في رسالته هذه على اليسار في مصر ، ام انه يلوم هذا اليسار ، لانه لم يقبل بما جاء فـــي

«عودة الوعي» ولم يقر كاتبه عليه ؟

يبدو ان توفيق الحكيم ، وهو حر في ذلك ، ذاهب في استكمال «عودة الوعي» بنسق كتابي آخر ، مبطن بالرموز والحكايات المسرحية المأخوذة من باطن «الف ليلة وليلة»، ويتمثل بشكل ظاهر للعيان في مجموعته المسرحية «الحمير» (دار الشروق ـ القاهرة) .

فبمجرد تلاوة مسرحية من مسرحيات المجموعة التي تبلغ الاربع مسرحيات ، يتراءى فكر كاتبها السياسي ، معتمدا الاسلوب المسرحي التهكمي محجة له . ومن هذه الزاوية تبدو «الحمير» تتمة لـ «عودة الوعي» ، حتى لو جاءت فصولها في لغة ابن المقفع وحكايات «كليلة ودمنة» .

ولكن اذا امعن قارىء «الحمير» النظر والتفكير في تسلسل الحكاية المسرحية وشخوصها ، سوف تطالعه عدة أمور :

الاول ـ ان توفيق الحكيم حين يركز في المسرحية الاولى ، وعنوانها «الحمار يفكر» على فلسفة ديكارت «أنا أفكر اذن فأنا موجود» ، يعطي الحيوان صفة العقل والتعقل ، بعكس المؤلف الذي هو عنصر اساسي في المسرحية ، الذي يبدو مجرد محبّر صغير لكلمات الحمار وتعاليمه . لهذا نرى الحمار يعكس مقولة ديكارت الفلسفية فتصبح : «انا موجود اذن انا أفكر» .

الثاني ـ اذا كان فعل الموجود هو وجود الحمار في مسرحية الحكيم هذه الى جانب الكاتب ، اي الانسان ، يعني ان لا فرق بين حيوان وانسان الا في الاعمال والافعال التي تصدر عن معطيات الموجود في المجتمع . لذلك نرى الحكيم يعطي الحمار افضلية الخلق والكتابة على المؤلف الآدمي .

الثالث ـ اذا قرأنا الحكم والتشابيه والاستعارات التي تأتي على لسان الحمار في مجمل المسرحيات المنشورة هنا ، يفهمنا الحكيم ، اي الكاتب ، ان الصورة الانتقادية لاي مجتمع بشري

أكان ديمقراطيا او اشتراكيا ، لا تكتمل الا بالهرب الى مملكة الحيوان ، حيث لا مسؤولية انتقادية تلزم اي آدمي بها .

سيناريو «عودة الوعي»

توفيق الحكيم في «الحمير» يضع سيناريو «عودة الوعي» بالتورية المسرحية ، لا بل يتخذ من نموذجه «الحمار» حالات كوميدية كثيرة : الحمار يفكر ، يؤلف ، سوق الحمير وحصحص الحبوب . لا بل يفلت من التقريرية النثرية الى الامثال والحكم ، ليقدم لنا صورة واضحة عن مجتمع معاصر يتأرجح بين حكم الشعب الذي هو الديموقراطية وحكم السلطان الذي هو الاستبداد ويختص بالفكر وأهله .

وهذه الصورة بالذات يشير اليها ، او يلمح ، في مقدمة «الحمير» حيث يقول : **«ان نبض الحياة في أمة من الامم يشبه نبض الحياة في جسم من الاجسام ، وهو الاحساس بالخير والشر والوعي للصواب والخطأ . ولما كان مركز الاحساس والوعي في الجسم هو المخ ، فان هذا المركز في الامة هو المخ ايضا . ومخ الامة هو الفكر وأهل الفكر» .**

ويعني الحكيم في اشارته هذه ان لا حياة لأمة الا باحساسها ووعيها لما يحدث لها . فالمخ دليلها الى الفكر وأهل الفكر . لكن هذا المخ الذي يقصد يتعطل بمجرد طغيان الظلام على مويجات الذكاء او الذبذبات فيه ، لان العقل اساسا والعاطفة ثانيا في مصائر الشعوب الحرة . لذلك يبدو هم الكاتب وانقياده وراء استخلاص العبر والحكم والعظات متمثلا في اكثر من حوار مسرحي بينه كمؤلف ، وبين «الحمار» كملقن للاحداث وسارد منطقي لها ، حتى لو برر ذلك في مسرحية «الحمار يؤلف» . ف «الحمار يؤلف» حالة من التداعيات اللامعقولة تخامر ذهن

الحكيم . تبدأ في مكتب المؤلف حين يدخل عليه حمار يسأل : تؤلف مسرحية ؟

فيزجره المؤلف ، لانه لا يتشرف بمعرفته . لكن بعد اخذ ورد يجبر الحمار المؤلف الجالس وراء مكتبه على كتابة مسرحية من تأليفه . وحسب زعم الحمـــار هي **((مسرحية لا رأس لها ولا ذنب .. مجرد مسرحية ترفيهية ... فالكلام الذي لا معنى لـه يكون احيانا له معنى))** .

ان العبرة في مسرحية الحمار ، هي في سردها للحالـة الحاضرة ، اي لما يعصف في المجتمع المصري من صراعـات وأساليب معيشية متنوعة ، تتمثل برجل مليونير ، رجال اعمال ، مقاول مثلا . عنده طائفة من الموظفين والموظفات . والعجيب في الامر انه ألف من موظفيه وموظفاته فرقة غنائية راقصة أسماها فرقة البلابل الذهبية . فدور الفرقة هنا هو دور تدبير امـر السلطة الاستهلاكية على قطاعات الخير في المجتمع . كيف ؟ باقامة حفلات ، بلم تبرعات ، وبجر طبقة المليونير الاخرى الى استحداث مشاريع خير تعنى «بالهلافيت» ، اي بالمعذبين في الارض . كما هو دور اضحاك وتهريج يتمثل في حوار السكرتيرة والصعلوك :

السكرتيرة ــ انت مش شفت كل الموظفين هنا والموظفات في حالة
غنا ورقص باستمرار بين الازهار !

الصعلوك ــ هم سألوني اسمع ايه ؟ قلت لهم نشيدنا القومي في
المؤتمر العالمي آخر القرن الماضي سنة ١٨٩٩ ... قالوا
هوه ايه ؟ قلت لهم :
سبع بلابل
وراء الصفيحة
بيفلوا بعض

السكرتيرة ــ على كده نجحت !؟

الصعلوك ــ بامتياز .

السكرتيرة ــ (تصافحه) مبروك مرة ثانية .
الصعلوك ــ متشكر .
السكرتيرة ــ بس واجب افهمك ايه المطلوب منك هنا ... المليونير عنده هنا قبلك واحد اسمه (لهلوبه) . ما فيش طلب الا وينفذه في الحال. مثلا في يوم كان المليونير ما اوش مزاج قال يا لهلوبه هات لي حالا واحد يضحكني ، غطس وقب بواحد خلاه يسخسخ من الضحك . وفي يوم قلق على المستقبل قال له هات لي واحد يقرأ لي الكف غطس وقب بمنجم عجيب شاف له اللي ما يحصل بعد ساعة وحصل . وفي يوم قال يا لهلوبة برغوت قرصني وهرب في السجاجيد ، هات برغوت ده حالا بذاته وشخصه حي يرزق ، غطس لهلوبة وقب بالبرغوت .. وفي يوم ..
الصعلوك ــ كفاية ــ ولهلوبة ده راح فين ؟
السكرتيرة ــ استلفه واحد مليونير اجنبي ، كان عازم في اليخت بتاعه المليونير بتاعنا . ورفض يرده .

ويتأكد الصعلوك انه بدل (الهلوبة) الاول . انه نديم يرفه عن الطبقات المتخومة . انه مسحوق يضحك الاغنياء ليأكل .

والحكيم في استعارته للحمار هنا لم يأت عبثيا ، حتى لو برر ذلك نفسه ، في تواتر الاحداث والحالات التعبيرية ، لأن الحمار نموذج البهيمة التي تصبر طويلا على الجور والظلم ، لكنها سرعان ما تصحو على ذلك وتثور ، اما بعمل جنوني يعود بالضرر على اصحابها ، وإما بعمل عاقل يؤدي مبتغاه بحكمة ومرونة زائدين .

واذ يسترسل توفيق الحكيم مع مملكة الحمير هذه ، يسترسل مع أسلوب «كليلة ودمنة» ، ذلك الاسلوب الذي اوصل ابن المقفع الى السخرية من الاوادم بالبهائم ، لكن باختلاف الادوات وتنوع الحالات المكانية والزمنية .

الحكيم ينطلق من مجتمع سياسي تتنازعه الديموقراطية

والاشتراكية والنكسات المتواصلة . بينما ابن المقفع يستعير شخصياته البهيمية لاعطاء الحكم انطلاقا من ظرف تاريخي لم تكن شورى الشعب او الحكم بواردة .

من هذه المقارنة البسيطة بين الحكيم وابن المقفع نستخلص ان هم الكاتب المعاصر ، في عصر الكواكب والاقمار الصناعية ، ليس فقط سرد الحالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بتقريرية مسطحة ، انما اعطاء معادل العصر الموضوعي باشارات مرموز لها بالتورية المسرحية الساخرة مومئا الى أمور الحكم وتخبط السلطات الزمنية في دوامة من الفوضى يدفع ضريبتها الشعب .

ان توفيق الحكيم في «الحمير» يحاول ان يكون ابن المقفع ، معاصرا ، يتخذ من المسرح اشارة للعبور الى «وعيه العائد» !.

ليستيقظ الاساتذة !

كتاب «الادب والثورة» لليون تروتسكي (١) يطرح من جديد افكار الواقعية الاشتراكية التي بدأ نقادنا ومفكرونا الماديون يتعاملون معها في قياس بوصلة الموهبة والابداع ، منذ مطلع الستينات . غير ان اهمية هذا الكتاب ، لما فيه من موضوعية نقدية ، ولاسبقيته في مجال التنظير المستقبلي للادب في اطار الثورة ، تجعلنا نعيد تلخيص ومناقشة بعض الافكار المتعلقة بالثقافة البروليتارية والفن البروليتاري ، لان الزمن الادبي العربي جملةً يفرض هذا الطرح المعاصر لثقافة البرولبتاريا المستجدة سياسيا ، وعسكريا ، وحتى اجتماعيا . كما ان الحديث اليوم ، عن ادب البروليتاريا يملأ الآذان فيفرض هذا الطرح وهذه الامثلة .

---

١ ـ نقله الى العربية عام ١٩٧٥ جورج طرابيشي ونشرته دار الطليعة ـ بيروت .

لكن ما يحصل الان للمدرسة البروليتارية قد حصل للمدرسة الطبيعية التي عاشت عمرا قصيرا، بالرغم من التأثير الذي تمارسه حتى يومنا هذا . فالمدرسة الطبيعية ، الوريثة الاولى للثورة الفرنسية ، ولدت في الوقت الذي تفجرت فيه الثورة الصناعية الاولى ، وولدت البروليتاريا كطبقة .

والمدرسة البروليتارية جاءت نتيجة للثورة الروسية التي أدت الى المطالبة بحقوق البروليتاريا كطبقة قائدة للمجتمع . لكنها ، وفي فرنسا على الاقل ، لم تكن لتنبع من الحزب الذي يدعي تمثيل البروليتاريا . فقد كانت وريثة لبرودون وللحركة النقابية المشتتة اكثر منها لافكار ماركس ، وتموقعت في خط الجامعات الشعبية حتى أواخر القرن التاسع عشر ، اكثر مما تموقعت في المفهوم الحديث للنضال السياسي .

فهي لم ترهن وجودها ومصيرها بقدرتها على الوصول الى السلطة ، انما جعلت من الثقافة وسيلة توصل الى الثورة التي هي الغاية الدائمة .

واذا كان الادباء الطبيعيون ، قد وصفوا العالم من خارج . واذا كان الشعبيون منهم قد أنعموا فيه النظر، فان البروليتاريين، ومعظمهم من العمال او الفلاحين ، انما تكلموا عن انفسهم ، ووصفوا انفسهم من خلال الواقع الذي يعيشون .

قيادة المجتمع وتشكيل النخبة

هذا الوضع لأدب البروليتاريا ، انما يفسر ويبرر النزعة الى حركة ادبية جديدة تسمي نفسها «الواقعية الاشتراكية» ، والتي اخذت على نفسها مهمة قيادة المجتمع ، وتشكيل نخبة طليعية تحدد الاطر الاساسية للثقافة التي يجب ان تكون ، بينما ظل الادباء البروليتاريون امينين في البقاء في قلب الشعب ،

يكتبون عنه كما هو لا كما يجب ان يكون .

فهل تعتبر افكار تروتسكي ، امينة من هذه الناحية ، والتي نحن بشأنها ، من صلب الشعب ، ام انها مجرد نظريات لا نطبقها الا في المطلق ؟

حين نقرأ في الصفحة السابعة من كتابه «الادب والثورة»، ان ليس هناك ثقافة بروليتارية فحسب ، بل ان مثل هذه الثقافة لن يظهر الى حيز الوجود ابدا ، نحكمَ حالا وسريعا على ان سعينا وراء قيام ثقافة بروليتارية بعد تروتسكي ب ٥٣ سنة ، هو شيء مستحيل التطبيق للاعتبارات التالية :

١ ـ ان الكلام المبهم الغامض عن الثقافة البروليتارية ، كما يقول تروتسكي ، قياسا على الثقافة البورجوازية ومعارضة لها، قائم على خلط غير نقدي بين المصائر التاريخية للبروليتاريا ، والمصائر التاريخية للبورجوازية . والمنهج المبتذل ، الليبرالي المحض ، القائم على اساس المقايسات التاريخية الشكلية ، لا يمت بأي صلة قربى الى الماركسية . وليس هناك اي تشابه فعلي بين الدورة التاريخية للبورجوازية والدورة التاريخية للطبقة العاملة .

٢ ـ ان ادب البروليتاريا ، وان ولد في مطلع الحرب العالمية الاولى ، لم يستطع بلوغ هدفه بعد ، لان الكاتب البروليتاري لا يمكن ان يتخلص من واقعه الا ليحتج عليه . لكن ما يميزه عن كتّاب عصره انه لا يحاول الخروج من واقعه ، انما يريد ان يبقى امينا للطبقة التي ينتمي اليها . وهذا مستحيل الحدوث في ايامنا الحالية .

٣ ـ اذا قبلنا التعريف القائل بأن الادب البروليتاري هو الادب الذي يكتبه بروليتاريون لبروليتاريين حول واقع العمل ، فاننا نتساءل : هل يمكن ان نكتب اليوم ادبا بروليتاريا بالمعنى

المادي للكلمة ؟

الجواب لا . لان النظرية شيء والتطبيق شيء آخر . **فاذا** حاولنا اعادة تقييم او قراءة ما سمي خطأ بأدب الثورة عندنا ، **ماذا** نرى ؟ ببساطة ، نرى تشويها فاضحا لما يدعى كذلك . فشعرنا الثائر غريب عن صفوف مقاتليه ، وأدبنا التصوفي الاشراقي بات مع أبرز دعاته العرب ، بعيدا عن متناول الروح الماورائية التي حركته في اول التراث الديني .

وما نقوله هنا ليس تعميما ، بل حقيقة متجسدة للعيان ، نلمسها بمجرد لقائنا بأي ديوان من الشعر ، لأي **«رائد»** للحداثة الشعرية يدّعي **الحالة** ، بينما واقعه مشغول بلفظية مموضعة ماديا ، ترى الى نفسها ، كأنها عهد اصلاح للثقافة وواقعية انسانية لها .

ان هذا العيش خارج حدود الشعب ، يدفع بطفيليات ادبية ، «تعربش» على حفافي المجتمع . لهذا فلا يمكنك كمرافق للمنظرين الواقعيين التحريفيين عندنا ، شعرا ونثرا ، الا وتردد مع تروتسكي هذا القول : **«اننا ما زلنا جنودا في حملة ، وأمامنا في الوقت الراهن يوم من الراحة ، وينبغي ان نستفيد منه لنغسل قمصاننا ونقص شعورنا ، وقبل كل شيء لننظف البندقية ونشحمها»** . (ص ١٢ من «الادب والثورة») .

مؤدى الكونية والشعر

ان «الاساتذة الحمر» في الثقافة العربية المعاصرة ، كم يحتاجون الى كلام تروتسكي : **«لا يمكن ابداع ثقافة طبقية من خلف ظهر الطبقة»** ، فيرعوون عن غيهم وينقادون وراء ارادة القتال بالبندقية التي تصنع كرامة الاوطان وكرامة الثقافات الحية .

ان الامثلة كثيرة على ذلك . لكن اي معنى للفضيحة الادبية اذا كانت بلا ثمن او مردود انساني ، في مجتمع لا يعيش الا على الفضائح والنكرزات الصبيانية المريضة .

فمن من «الاساتذة الحمر» يتجرأ على فضح دعاة الشعـــر الكوني عندنا ويقول لهؤلاء ما قاله تروتسكي في صدد تعليقه على «مؤدى الكونية» في الشعر اذ قال :

«تبدو الكونية ، او يمكن ان تبدو ، في منتهى الجرأة والقوة والثورية والبروليتارية . اما في الواقع فنلفى في الكونية عناصر تناخم الفرار : فأنصارها يهربون من القضايا الارضية الشائكة - والبالغة الخطورة في ميدان الفن - ليحتموا بالافلاك النجمية. من هنا تفصح الكونية عن صلة قربى غير متوقعة بالمرة بالصوفية . وبالفعل ان رغبة المرء في ادخال مملكة النجوم الى تصوره الفني للعالم ، لا على نحو تأملي فحسب ، وانما بصورة موجبة فعالة ، هي مهمة عسيرة بالاحرى ، بصرف النظـــر حتى عن المعارف المتوافرة له في علم الفلك ، ناهيك عن انها ، على كل حال ، غير مستعجلة بالمرة .. ولا يشق علينا ان نتبين اخيرا ان الشعراء اذا ما صاروا «كونيين» ، فليس ذلك لان سكان درب المجرة يطرقون ابوابهم بالحاح ويطلبون منهم جوابا ، وانما لان المفضلات الارضية، التي لا تخفض جناحها الا ببالغ العسر للاداء الفني ، تحثهم على الوثوب الى عالم الغيب» .

وهذا الوثوب الى عالم الغيب لا يكفي . لان الشاعر ، حسب تروتسكي ، اذا سمى نفسه «كونيا» لا يعني انه سوف يمـــلأ الفراغات ما بين النجوم اكثر منه بالنجوم بالذات . فمجرد نزوع هذا «الكوني» الى سد ثغرات تصوره وثغرات عمله الفني بمـــادة دقيقة كل الدقة ، هي مادة المساحات الفضائية ما بين النجوم ، ينذر بأن يجر بعض «الكونيين» الى أدق المواد وأرهفها ، الـــروح القدس ، الذي يرقد فيه عدد اكثر من وافٍ من الشعـــــراء

المتوفين .

ومما يزيد في خطورة الانشوطات المتحركة والشباك الملقاة حول الشعراء البروليتاريين ، يضيف تروتسكي (ص ٣٣ من «الادب والثورة») ان هؤلاء الشعراء لا يزالون غضاض العود ، بل شبه مراهقين . والثورة المظفرة هي التي ايقظت غالبيتهم على الشعر. فقد ولجوا عالمه من دون ان يكتمل تكوينهم بعد، محمولين على اجنحة العفوية والزوبعة والاعصار .. والحق ان هذا الثمل البدائي استولى ايضا على نفوس كتّاب بورجوازيين تماما ، وكانت عاقبته صداع رأس رجعيا وصوفياً وما أشبه . اما المصاعب والامتحانات الحقيقية فقد بدأت حين تباطأ ايقاع الثورة ، وصارت الاهداف اكثر سديمية ، وما عاد يكفي ان يسبح المرء في التيار وأن يبلع الماء ويصنع فقاقيع ، وبات مطالبا بأن يدلل على تيقظ وتبصر ، وبأن يتخندق ويحكم في نتائج الوضع . وعندئذ برز الاغراء : الى الامام نحن الكون ! أما الارض ؟ أما الارض فمن الممكن ان تكون بالنسبة الى «الكونيين» ، كما بالنسبة الى الصوفيين ، وسيلة وواسطة» .

ليستيقظ «الاساتذة الحمر» !

لهذا يطالب تروتسكي باعطاء «جيد المسقى» (من سقي الفولاذ) الى الشعراء الثوريين ، لان السقاية الاخلاقية هنا ما تعنيه ، لا سقاية الهروب الفكري التصوفي .

ان هم هذا الواقعي الاشتراكي كان هما نضاليا فعليا ، لا هم من يهرب الى السماء لاصطياد المجرات ، وبالتالي ، العيش بيننا على الارض شعريا باسم الثقافة ـ الثورة . من هنا يبدو كتابه «الادب والثورة» ، رغم قدمه ، كتابا يحتاجه اي ناقد واقعي جريء في حياتنا العربية الثقافية المعاصرة ، لفضح دعاة الاشكال

الادبية الجديدة الذين شوهوا ، بتعاليمهم المحرفة ، كل منظور شعري جماهيري ملتزم .

فمن اجل ان يستيقظ «الاساتذة الحمر» في آدابنا العربية. ومن اجل هذا الانسان العربي الجديد ، اقرأوا الاصول الثقافية العالمية ولا تلموا الفروع منها . انكم بذلك تخرجون من دوامة القتل المستمر لنجدة الحقيقة .

هكذا تفعلون ، كما جاء ماياكوفسكي من أقصر الطرق ، طريق البوهيميا ، المتمردة ، المضطهدة ، الى الشعر والثورة . فالثورة بالنسبة الى ماياكوفسكي تجربة حقيقية ، فعلية ، عميقة ، لانها انقضت كالرعد والبرق على الاشياء ذاتها ، التي كان يكنّ لها ماياكوفسكي البغضاء على طريقته ، والتي لم يكن قد تصالح معها بعد .

لقد صبت نزعة ماياكوفسكي الفردية الثورية بحماسة في الثورة البروليتارية ، لكنها لم تتحد بها . فعواطفه اللاشعورية ، تجاه المدينة ، الطبيعة والعالم قاطبة ، ليست عواطف عامل ، وانما عواطف انسان بوهيمي .

ان ماياكوفسكي ، كما يراه تروتسكي في «الادب والثورة» **هو اقرب الى طابع الثورة الدينامي وبسالتها الصلبة منه الى الطابع الجماعي لبطولتها ومآثرها وتجاربها . وكما كان الاغريقي القديم انساني التشبيه ، يحسب بسذاجة ان قوى الطبيعة تصارعه وتماثله ، كذلك فان شاعرنا ماياكوفي التشبيه ، يعمر بشخصيته ساحات الثورة وشوارعها وميادينها»** .

فمتى يخطو الشعر المقاتل عندنا خطوة الى الامام ، كي يبدأ ركيزته الصغيرة الاولى في مؤالفة الثورة والعمل من اجلها .

جدلية الثبات والتحول

ظل يرفض . ظل مليئا بالحدس . سكن مدن الاعماق . سافر طويلا مع عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) . لم يكن في رحلته الصوفية الا البداية والتاريخ ، الشفافية والطفولة ، النجمة السابحة في مخمل الابد . فجأة دهمته الفصول فاستراح فيها. هبط أغوار ارضه . ملأ عينيه بالتراث واطئا لغته وصوته .

هذا هو ادونيس شاعر مسكون بلغة الصواري ، بلغة الاصل والعلامة . لكن ادونيس الغامض الاليف في شعره وأشكاله المتناثرة يطل عن طريق «الثابت والمتحول» (١) لينبش قرون

---

١ ـ بحث أشرف عليه الدكتور الاب بولس نويا اليسوعي ، وشارك في مناقشة رسالة الدكتوراه : الدكتور سعيد البستاني ، الدكتور عبد الله الدائم، الدكتور انطون غطاس كرم . وكانت نتيجة المناقشة ان منح الشاعر شهادة دكتوراه دولة في الادب العربي بمرتبة الشرف الاولى ، بالاجماع . غير ان ادونيس طبع بحثه في جزءين ، صدرا عن دار العودة في بيروت . الاول : «الاصول» والثاني : «تأصيل الاصول» .

التراث الماضية ، مقدما في ٧٠٠ صفحة فولسكاب اكبر بحث ميداني عن الثقافة العربية .

والبحث رسالة قدمها بعنوان : «الثابت والمتحول» ، بحث في الاتباع والابداع عند العرب» لنيل الدكتوراه في الادب العربي من جامعة القديس يوسف ، معهد الآداب الشرقية في بيروت .

ما يهمنا من بحث ادونيس ، انه تاريخ للثقافة العربية من جهة ، ومحاولة لاعادة النظر جذريا في هذه الثقافة من جهة ثانية . وفي سبيل ذلك ارتأى الشاعر ان يدرس هذه الثقافة من منظور الثابت والمتحول فيها ، اي من منظور الاتباع والابداع . ذلك ان جدلية الثبات والتحول ، الاتباع والابداع ، القبول والرفض ، هي الظاهرة الاكثر طبيعية وواقعية في الثقافة ، وفي الحياة الاجتماعية السياسية العربية ، بعامة . ففي كل مجتمع نظام يمثل قيما ومصالح معينة لجماعات معينة ، وفيه بالمقابل ، نواة لتصور نظام آخر يمثل قيما ومصالح مناقضة لجماعات اخرى . وليس تطور المجتمع الا الشكل الاكثر تعقيدا للصراع او التفاعل بين هذه الجماعات .

واذ يدرس الشاعر الاصل الثقافي العربي ، ويرى انه ليس واحدا بل كثير ، يعود بذلك الى بداية اهتمامه بدراسة التراث العربي : «**للاجابة عن هذا السؤال ، لا بد من العودة الى بداية اهتمامي بدراسة التراث العربي . فمنذ أن بدأ هذا الاهتمام ، عنيت بمسألة الاتباع والابداع ، او الثبات والتحول . وفي اوائل الستينات ، حين بدأت محاولتي لتقديم الشعر العربي القديم للقارىء العربي الحديث ، عشت هذه المسألة تجريبيا وميدانيا . فقد كان عليّ أن اقرأ هذا الشعر قصيدة قصيدة ، بل بيتا بيتا ، وخرجت من هذه القراءة بديوان الشعر العربي صدر في ثلاثة أجزاء في بيروت ، بين شتاء ٦٤ وخريف ٦٨ تضم ، فيما يخيل الي ، أجمل وأغنى ما كتبه الشعراء العرب ، منذ الجاهلية حتى الحرب العالمية الاولى . لكنني خرجت كذلك بوجهة**

نظر عرضتها في المقدمات الثلاث التي قدمت بها للاجزاء الثلاثة ، خلاصتها ، ان الاتباعية هي التي توجه الذائقة العربية ، وتسود النظرة العربية للشعر) (٢) .

وفي دراسة ادونيس للحركة الشعرية في القرون الثلاثة الاخيرة ، او الفترة التي سميت بعصر النهضة ، بغية استكمال الديوان العربي بجزء رابع ، يتناول العصر الحديث ، اتضح له ان هذه الحركة كانت في معظمها ، استعادة للماضي ، وان القوى التي حاولت ان تبدع شيئاً اخير غير ما عرفه الماضي ، قيل عنها انها غريبة عن التراث العربي ، وعن البنية الصحيحة للذهنية العربية ، وانها تفسد الاصول العربية ، وهو القول نفسه الذي أثير حول شعر ابي تمام (٢) ، والنقد نفسه الذي يوجه الى الحركة

---

٢ ـ ما أضمنه من ردود للشاعر هنا ، هو نتيجة مناقشة جرت بيني وبينه اثر نيله الدكتوراه عام ١٩٧٣ ، تشكل في نظري ، خير مدخل تاريخي ونقدي الى قراءة افكاره في «الثابت والمتحول» بايجاز وبساطة . ولا أدعي في «جدلية الثبات والتحول» انني أنقد ادونيس في نظرياته ، حول الاتباع والابداع ، انما احاول ان أستشف من رصدي لتطور افكاره ، بعض معالم تجربته النثرية في الشعر ، التي سأفرد لها بحثا مطولا في كتاب نقدي لاحق ، يختص بالنظرية الشعرية الحديثة ومدى ارتباطها بالواقع .

٣ ـ الاشارة الى ابي تمام ، تستلزم ربطها بمقدمة «ديوان الشعر العربي» ـ الكتاب الاول ـ كانون الثاني ١٩٦٤ ، المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت ، حيث يركز فيها ادونيس على دراسة «الطاقة الابداعية الاولى عند العربي» والتي تتمثل بالشعر . وعطفها على ما يمثله هذا التراث من تحول وثبات . لكن هذه النظرة النقدية التأسيسية التي يعتمدها الشاعر في قراءة الماضي ، بدئيا، لا تعني بحال ، إنها خارجة على السلفية المعتمدة في اغلب نتاجنا النقدي المعاصر . بدليل ان الشاعر يكمل كثيرا او قليلا نظريات طه حسين بالنسبة الى =

الشعرية العربية الحديثة . لذلك فموقع الشاعر في هذه الحركة يجعله يوجه اغلب اهتماماته الى هذا القول :

«... وكان لموقعي في هذه الحركة ، سواء من حيث كتابة الشعر او التنظير لهذه الكتابة ، تأثير مباشر يدفعني الى الكشف عن سر هذا العداء الذي يكنه العربي بعامة ، لكل ابداع ، حتى لكأنه مفطور عليه — فان ردود فعله المباشر ازاء الابداع ، هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة ، والذم والقمع على مستوى النظام . ويدفعني بالتالي الى الكشف عن سر هذا التوافق بين الحاضر والماضي ، في النظر الى مسألة الابداع، وعن السر في استمرار هذا النظر وسيطرته» .

وكانت هذه المسألة تزداد الحاحا وتعقدا بالنسبة الى الشاعر ادونيس حين جابهته اسئلة من هذا النوع : ما الاصالة ؟ وكيف نحدد الاصول ؟ كيف يمكن ان نفسر طبيعة العلاقة بين ما مضى، وما هو كائن ، وما يأتي ؟ لماذا انحط الشعر العربي والثقافة العربية ، بعامة ، وهل تكفي الاشارة الى الانحلال السياسي او الى النفوذ الاجنبي لتفسير هذا الانحطاط ؟ كيف نعلل الصلة الجوهرية القائمة بين اللغة والدين والسياسة ؟ وما تعني الحداثة بالنسبة الى العربي ؟ واذا كانت بنية الذهن العربي ماضوية فماذا يعني له المستقبل ؟ وهل الانسان في الرؤيا الشعرية العربية وارث متابع ، ام خلاق بادىء ؟

ورأى في سبيل اضاءة هذه الاسئلة ان يبدأ من البداية . فرجع الى الشعر الجاهلي ، الاصل الاول للثقافة العربية وللرؤيا

= الشعر الجاهلي ولا ينقض. يتابع ولا يعلن ، ان ما كتبه طه حسين هو مجاف لما يكتبه هو في مقدمة الديوان الاول . وهكذا يبدأ ادونيس في تفتيت المتعارف عليه كلاسيكيا في النقد ، منهجيا ولغويا ، لكنه لا يتنكر بحال لاكاديمية الاولين في البحث والتقصي . (المؤلف)

الشعرية العربية درسا وتحليلا ، فتبين له ان النقد العربي القديم – ويتابعه في ذلك النقد الحديث في معظمه – يقدم عنه صورة تفتقر الى الكثير من الدقة ، لكي لا يقول انها صورة خاطئة . فهو يربطه عضويا بالقبيلة وقيمها . وحتى عليه ان يقبل النتيجة :

«صحيح ان هذه هي الصورة الغالبة ، لكن صحيح ايضا انها ليست الصورة الكاملة . ففي الشعر الجاهلي نفسه ، ونجد بذورا قوية لحركة ابداعية خرجت على القبيلة وقيمها السائدة وتتمثل هذه الحركة بشعر الصعاليك خصوصا . وتشهد لها قصائد لامرىء القيس وطرفة بن العبد . ولم تكن هذه الحركة خروجا فحسب ، وانما كانت تحاول ان تقدم بديلا جديدا» .

لقد كشف هذا الواقع للشاعر عن مبدأ رأى فيه ما يمكن ان يكون منطلقا لحقائق ونتائج مهمة في دراسة الشعر العربي . بل الثقافة العربية بكاملها . من هنا قوله : **«ويتمثل هذا المبدأ في ان الاصل الثقافي العربي ليس واحدا ، بل كثير ، وانه يتضمن بذور جدلية بين القبول والرفض ، الراهن والممكن ، او لنقل بين الثابت والمتحول» .**

بعدئذ قاده هذا المبدأ الى التأكد من ان الشعر بذاته لا يفسر تأصل الاتباعية في الحياة العربية . وكان واضحا ، تبعا لذلك ، انه لا بد من البحث عن اسباب هذا التأصل ، في غير الشعر ، وفي غير العصر الجاهلي . ومعنى ذلك انه لم يكن بد من البحث عن هذه الاسباب في الرؤيا الدينية الاسلامية (٤) .

---

٤ – للتبحر في مفهوم ادونيس الشعري ، ماضيا وحاضرا ، تجب مراجعة «زمن الشعر» ، كتابه النثري الثاني بعد «مقدمة الشعر العربي» الذي يلخص فيه تصوره ، انطلاقا من قناعات ذاتية، عايشها في تجاربه الشعرية، محاولا =

يقول ادونيس : **«وبما ان هذه الرؤيا لم تكن تكملة للجاهلية ، بل نفيا لها ـ فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدتين ، وكانت بما هي تأسيس ، اصلا جامعا ، صورتـــه الوحي ، ومادتـــه الامة ـ النظام»** .

من هنا ثبت لديه ، انه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية في معزل عن هذه الرؤيا الدينية ، وان الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضاري العربي ، لا يفسرها الشعر ذاته ، بقدر ما يفسرها المبنى الديني لهذا الكل .

ليست رسالة ادونيس في حقيقتها الا دراسة لمظاهر الاتباع والابداع فـــي الثقافة العربية . ورأى ، في سبيل ذلك ، ان يضع الرسالة ـ البحث في مستويين يتوازيان حينا ، ويتداخلان حينا آخر . يشكل المستوى الاول المعطيات التي تقدمها الثوابت والمتحولات ، ويشكل المستوى الثاني الاحكام التي تسمح بهـذا هذه المعطيات . والمستوى الاخير هو ما نراه بخاصة في مقدمـة الرسالة وخاتمتها . على اننا كثيرا ما نراه ، يتداخـــل مـــع المستوى الاول في معظم فصول الرسالة .

= اعادة النظر في الموروث الشعري العربي، وبالتالي تقويم كل واقع شعري ليس له تاريخ .

في «زمن الشعر» ، ادونيس ، ليس ناقدا . انه شاعر يومىء ، يدل ، يفسر ، يتمم صورة قصيدة رؤياوية لم تأت بعد . انه ، بكلمة اوضح . منظر شعر المستقبل وشكله اللامحدود . لكنه الى ذلك ، يميز بين مستويين : الغور والسطح : السطح يمثل الافكار والمواقف والاشكال . اما الغور فيمثل التفجر ، التطلع ، التغيير والثورة . وهذا ما يؤسسه في «الثابت والمتحول» منغرسا في تراثه ـ اي في الغور . انه يرى ، ان الذين يقلدون السطح ، دون ان يكون في اعماقهم تفجر ، او تموج ، ليسوا بالضرورة شعراء او مقلدين وأتباعا . انهم ورشة عمل . (المؤلف)

وهكذا اخرج الشاعر رسالته في جزءين ومقدمة وخاتمة . اما الجزء الاول فيعرض لمظاهر الثبات او الاتباع ولمظاهر التحول والابداع منذ نشوء الاسلام حتى منتصف القرن الهجري الثاني . وفي هذه المرحلة استقرت أصول الثبات والتحول . وقد كشف عنها بدءا من العلاقة التي تأسست في أوائل الدعوة الاسلامية بين الدين والشعر ، ومن العلاقة التي تأسست بين الخلافة الاولى والسياسة ، من جهة ، وبينهما وبين الثقافة ، بعامة ، من جهة ثانية . وتتبع من ثم تجليات الثابت في العصبية والسياسة ، وفي الشعر واللغة والفقه ، وتتبع تجليات التحول بالمقابل، في الحركات الثورية وفي الحركات الفكرية وفي الشعر، وبخاصة ما اتصل منه بجمالية المدينة والصعلكة الاقتصادية ـ السياسية ، وبداية المنحى الايديولوجي في الشعر ، ونشوء مفهوم جديد للحب مثّل عليه بتجربة جميل بثينة .

وخصص الجزء الثاني لدراسة الجدل والتنظير ، او حركة تأصيل الاصول ، فيما يتعلق بالاتباع والابداع معا . فعرض لمظاهر تأصيل الثبات وتجلياته في مفهومات القديم والاجماع والامة والبدعة ، وفي تنظير الاصول الدينية ـ السياسية الذي مثل عليه بالامام الشافعي ، وتنظير الاصول اللغوية الشعرية الذي مثل عليه بالجاحظ .

وعرض بالمقابل لمظاهر تأصيل التحول وتجلياته في الحركات الثورية ، وفي المنهج التجريبي ونظرية ابطال النبوة ، وفي أولية العقل على النقل كما عبر عنها الاعتزال ، واولية الحقيقة على الشريعة ، والباطن على الظاهر . كما عبرت عنها نظرية الامامة والتجربة الصوفية . وعرض اخيرا لجدلية القديم ـ المحدث في الشعر كما تركزت حول تجربة ابي نواس بخاصة ، وحول تجربة ابي تمام بشكل أخص .

وعن منحى التحول حيث ينتقل الصراع من الاطار الميتافيزيقي الى اطار التاريخ والإجتماع ، اي الى الثورة ، اذ تقوم محاولات

لاقامة نظام جديد للحياة والاشياء . في هذا المنحى نفى ادونيس «الحتمية الغيبية» التي تقول : ان الله هو الذي يقدر ويصنع التاريخ ، وشدد على ان عالم الانسان يصنعه الانسان ، وان الانسان هو الذي يخلق التاريخ .

وهكذا يصير الفكر في منحى التحول عند ادونيس يهتم بالصراع الفعلي للانسان ، وبطل ان يكون عامل تسويغ لفكر النظام السائد (الثقافة السائدة ايضا) او شرحا للدين ، او ترفيها وتسلية . وهنا يزلزل الشاعر الاساس الذي اعطي للعالم في الرؤيا الدينية ؛ وهو نفسه الذي أعطي للعالم في السحر والاسطورة ، دون ان يتمكن العقل من تحديد ذلك ، او يعرف كيف تم ذلك . وصارت فكرة الله قائمة على العقل . بل «اصبح الله والوجود مفهومين عقليين» ، وكذلك الشعر .

الأعجمية ليست حلا !

الترجمة ، باتت خبز المطابع اليوم ، بخاصة تلك التي تشتغل على الايديولوجية ، من حيث تكونها ، ومن حيث أسبقيتها في التنظير سياسيا وفكريا . لكن ترجمة الروائع ، في هذا المجال، هو ما تنشد المكتبة العربية في عصر الصاروخ والمراكب المأهولة . وقد نكون في ذلك متفائلين ، اكثر من اللازم ، بحيث ان انعدام التأليف الايديولوجي المرحلي في اللغة العربية حداثةً ، هو الذي يحدونا الى هذه الاشارة ، حتى لو جاءت جزئية .

مع ذلك ، فالتراجم التي سادت تراث الاقدمين ، من ابن المقفع الى مصطفى لطفي المنفلوطي ، هي السلم البارز في رقي العرب وصعودهم صوب العالمية . ذلك ان الاعجمية التي سادت عصور التأسيس ، ما زالت في الزمن الحديث : هي السائدة والبارزة . بدليل ان ما يصدر الان من كتب ويوزع في مكتباتنا، هو الاعجمي ، وليد العبقرية الخارجة عن نطاق تحركنا ، عقليا وابداعيا ، اي ان الكتاب المؤثر المقروء بلذة ودهشة واحترام ،

هو كتاب الترجمة ، وليد عقل اوروبا العلمي القائم على المنطق الجدلي المفهوم .

ولا يعني ذلك ، بحال ، وجود عقدة نقص فينا ، او نقاط ضعف ودونية في توجهات قراءاتنا ، انما هو وليد ممارسات طويلة في المراقبة والقراءة ، في الاختبار والتقصي . لا بل ، هو اتفاق بين مثقفينا ، اذا اردنا التعميم في التقويم ، او هو وعي ابداعي ، اذا شئنا التخصيص .

وبين التعميم والتخصيص تقوم حقيقة معاشة قوامها الواقع التأليفي في بلادنا ، ـ واقع التأليف الايديولوجي (اي التنظيري). فمصداقنا الى ذلك ، ما تقدمه دور النشر منذ عصر النهضة حتى السبعينات ، سواء في موسوعاتها ، او في مسلسلاتها التي تصدر تباعا وجزافا ، كيفما اتفق ، وفي كل الاتجاهات .

ان فكرة «دنلوب» (١) ما زالت مسيطرة ، تأتينا احيانا مطهمة فوق صهوة حصان شرقي ، او تجيئنا مغلفة بطلسم الكلمات المجردة احيانا اخرى . لكن في هذه المراوحة بين «عقدة التغريب والتشريق» ، تقوم قائمة المطابع ، تنشر كتبا لايديولوجيين عظام بالعربية حينا ، واحيانا كثيرة ترش في عقولنا ، اضغاث احلام افاقة لا تضيف جديدا الينا ، الا التراكمية التي لا تسد مسد عجزنا في الابداع المحلي والمرحلي. وهذا منتهى السقوط الاخرس الجبان في ابداعاتنا وتآليفنا التي شهدناها او قرأناها في مجال التنظير الادبي والفني في لبنان ، طوال عشرة اعوام مضت .

لكن ما يعزينا في مسيرة الخلق والابداع ، ان هناك قلوب من عمدهم الحب بناره ونوره ، ما زالت تنبض بالحنان . ترسم طبيعة بلادها ، أو تكتب شعر «وادي الدماء والدموع» على صخرة العناد الدائم .

---

١ ـ مستشار اللورد كرومر الحاكم بأمره في مصر في بداية هذا القرن .

فـ «سيزيف» المعاصر يحمل صخرة الوصايا علـى ظهره . وهوميروس يشتد حيله الملحمي كلما قرعت اجراس الحلم فـي ذاكرة الشعوب الحية .

ان العزاء بـ «سيزيف» و«هوميروس» مشعلي نار الجسد بعد خفوتها .

فيا ايها المبدع ، هنا ، وأينما كنت ، صغيرا او كبيرا، تطلع صوب شمس هذين العبقريين ترى في الافق عزاءك ، وفي سماء العالم قوس قزح ملونا يأخذك الى استدارات شمس الظهيرة .

***

«الفن والتصور المادي للتاريخ» ترجمة مبدعة تصدر في زمن القحط التأليفي . وضعها بالعربية جورج طرابيشي وأصدرتها «دار الطليعة» بيروت في ٢١٢ صفحة من الحجم الوسط .

المؤلف هو جورج بليخانوف ، واضع علم الجمال الايديولوجي في الادب والفن . اعوزه الوقت مرة الى اكمال النظرية ، فأعرب قبيل وفاته ، حسب جان فريفيل ، مقدم كتابه ، عن شديد حسرته على ذلك . بيد ان ما كتبه في الفن والادب ، يشكل ، مع ذلك ، كلا متناسقا يتسم بالاصالة ويستأهل الاعجاب . وقد ارسى المداميك لعلم جمال ماركسي لم يكتمل الى اليوم تشييده.

ما هو هذا المدماك ؟

انه «ماذا تعنون بذلك ؟» يهتف بازدراء أتباع المثالية الفلسفية ـ افليس الفكر مستقلا وسيد نفسه ؟ الا يسوي بنفسه تظاهراته ، ولاسيما ابداعاته الفنية ؟ لكن بليخانوف يدحض ازدراء المثالية الفلسفية فيضع كتابه «الفن والتصور المادي للتاريخ» مجيبا عن كل الاسئلة المطروحة بهذا الخصوص .

ولسوف يقرأ متتبع نظرية بليخانوف . انه سوف يدشن عمله

بربطه الفلسفة بالعالم الواقعي ، وبتحريره المعرفة من قيودها ، ويكتشف «ان الظاهرات الاجتماعية ، نظير الظاهرات الطبيعية ، خاضعة لتطور جدلي ، اصراع الاضداد ، مصدر كل حياة ، وكل حركة ، وكل تقدم . ودمج على هذا النحو ، يتابع جان فريفيل ، التطور الاجتماعي بالتطور الطبيعي .

فالتطور الاجتماعي ، نفسه ، لم يعد مقسما الى دوائر متمايزة ومستقلة بذاتها : وانما بات يشكل كلا متناسقا من ظاهرات يفعل بعضها في بعضها الآخر ، وتتلقى جميعها قوتها الدافعة الاولى من العامل الاقتصادي .

١ ـ الصراع والواقع :

تؤلف كتابات بليخانوف في الفن، جزءا من صراعه مع الواقع. وقد بحث في حقل علم الجمال عن حجج جديدة في تأييد التصور المادي للتاريخ :

«انني لعلى يقين راسخ بأن النقد (وبمزيد من الدقة : النظرية الجمالية العلمية) لن يستطيع تقدما بعد الان الا اذا ارتكز الى التصور المادي للتاريخ . واعتقد ايضا ان النقد قد اكتسب ، في تطوره الماضي ، قاعدة كانت تزداد متانة طردا مع اقتراب ممثليه من التصور التاريخي الذي عنه أحامي .

«تلك هي ، على وجه العموم ، وجهة نظرنا في التاريخ . فهل هي صائبة ؟ ليس هذا بيت القصيد هنا . انما سنكتفي في الوقت الحاضر بأن نطلب الى القارىء ان يفترض انها صائبة ، وأن يتبنى معنا هذه الفرضية كنقطة انطلاق في ابحاثنا عن الفن . وغني عن البيان ، ان دراسة مسألة خاصة كالفن ستتيح لنا ، في الوقت نفسه ، ان نتحقق من صحة تصورنا العام للتاريخ . وبالفعل ، اذا كان هذا التصور العام خاطئا ، فلن يجدينا فتيلا ان

نتخذه نقطة انطلاق لتفسير تطور الفن . اما اذا اقتنعنا ، بانطلاقنا منه ، انه يفسر هذا التطور بأحسن مما يفسره اي تصور آخر ، فاننا نكون قد امتلكنا حجة جديدة وقوية تأييدا له ودعما» .

٢ ــ الابداع والفن :

فالابداع الفني ، يبدو له شكلا من أشكال النشاط الانساني الخاضع لقوانين التطور الاجتماعي :

«... على وجه التحديد لان الفن يصور الحياة، فان علم الجمال العلمي ــ او بتعبير ادق نظرية صحيحة في الفن ــ ما كان مقيضا له ان يحظى بأساس متين الا في الساعة التي سيرى فيها النور تصور صحيح للحياة .

«نحن متيقنون بأننا نستطيع ، في الوضع الحالي لمعارفنا ، ان نسمح لانفسنا ، على غير العادة ، ان نستبدل النقد الفلسفي القديم ، وبوجه عام علم الجمال ، بعلم جمال وبنقد علميين» .

ان علم الجمال العلمي ، كما يتصوره بليخانوف ، يتعارض وعلم الجمال «الخالص» الذي يزعم انه يتنزه عن الاحتمالات المادية ، ويدعي انه يحدد السنن الابدية للجمال . ويرتبط الفن والادب والنقد ، في نظر بليخانوف ، بالظاهرات الاجتماعية . وقد ركز تركيزا خاصا ، في مساجلاته ، كما في دراساته ، على هذه الحقيقة الاساسية التي يماري فيها خصومه :

«ان الادب والفن مرآة الحياة الاجتماعية» . «ان الانتاجات الفنية ظاهرات او وقائع متولدة عن العلاقات الاجتماعية . وبتحول العلاقات الاجتماعية تتحول اذواق الناس الجمالية ، وبالتالي ، انتاجات الفنانين . والانسان من عصر اجتماعي معين يحبذ على الدوام الانتاجات الفنية التي تعبر عن اذواق ذلك العصر .

«وفي المجتمع المنقسم الى طبقات ، كثيراً ما تتفاوت الاذواق خاصة بكل عصر ، وتتباين تبعا للطبقات التي يتألف منها هـذا المجتمع . وبما ان كل ناقد فني هو بذاته نتاج وسطه الاجتماعي، فستحدد أحكامه الجمالية على الدوام بخصائص ذلك الوسط . لهذا لن يكون في مقدوره ابدا ان يتحاشى إيثار مدرسة علـى اخرى ، مناوئة لها ، في الادب او في الفن . هذا كله صحيح ، لكنه لا يبطل صحة ما قاله بيلنسكي او تين ، بل على العكس ، فهذا كله يظهر للعيان انهما كانا على حق تام حين نبذا اطلاقيـة المعايير الفنية . فعلم الجمال العلمي مستحيل حيثما لاقت أمثال تلك المعايير قبولا» .

٣ ـ الذاتية والتعميم :

المشكلة مع بليخانوف ، انه يخرج ذاتية الابداع من مملكته ، اذ يرى : ان الذاتيين الذين يجاهرون بأنهم يحكمون على الاثـر الفني باسم ذوقهم الشخصي وحساسيتهم الخاصة ، وأهليتهم التقنية ، فانهم انما يعبرون عن آراء زمانهم وزمرتهم الاجتماعية والاثنية» .

وهذا خطأ هذا المادي الجمالي حيال الابداع . فالابداع في علم الجمال «السبينوزي» او «البرغسوني» يقوم على الذاتية . وقد برهنت الممارسات الطويلة في الفن والادب والنقـد ، ان الذوق الشخصي هو الذي يتحكم بالذائقة الجمالية ، لا المجتمع. فالمجتمع هو نتيجة للفن لا الفن نتيجة للمجتمع . وأيضا ، الفن ليس تراكمية اجتماعية يتشكل من تداعيات العامة او ارهاصاتها.

بليخانوف حر في نظرياته . لكنه يغالط المبدعين الذاتيين في مجمل علمه . وهذه اهميته ربما . لكن على قراء بليخانـوف اليوم ، ان يتنبهوا الى حقيقة الجمال ، ويعوا ان ما تجود بـه

العبقرية الفردية ، هو الشيء المميز في تطور المبدعين وفرادتهم في اعلاء شأن المجتمع وترقيه تاريخيا .

وهكذا مع الايام ، يتوضح ، ان النزعة الفردية في الفن والادب والنقد ، لا بل والتنظير الفكري ايضا ، هي ما يميز المبدعين الخلاقين عن سواهم من عامة الناس .

فلو صحت نظريات بليخانوف في ايامنا الحاضرة لانتفى الابداع ولانتفت الشعلة المقدسة، ـ شعلة هوميروس، التي انارت على الدوام ، منارات الابداع في عالمنا المعاصر .

على قراء بليخانوف ان يتنبهوا الى ان نظرياته في «الفن والتصور المادي للتاريخ» هي معطيات ومعطيات فقط ، وليست دستورا للجمال الفني .

الفهرس

٢٥٠٠ / ٥٢١

للمؤلف

- «صلاح لبكي ، شاعر الجمال» ، دراسة ١٩٦٦
- «أصداف الصمت» ، شعر ١٩٦٧
- «لبنان تحت الرماد» ، دراسة ١٩٧٨

هذا الكتاب

في مجمل ما أذهب إليه ، هو مجرد شروح ، أو تنويعات متواضعة على التراث والنظرية النقدية ، كتبها شاعر ، لا ناقد منهجي ، رافق الحياة الثقافية منذ السبعينات ، وسعى ، من خلالها ، إلى كشف الغطاء عن كتب أو مؤلفين هنا وفي العالم ، قرأ افكارهم فدوّنها ، إما في دفتر ، وإما في ذاكرته ، واما في وعيه الباطن ، سعياً وراء الجديد والحالم .

من مقدمة المؤلف

دارُ الطّليعة للطّباعة وَالنشر
بيروت